شخصيات وأفلام

من

عصر السينما

أمير العمري

إهداء

إلى "ريم"...

فهرس الكتاب

مقدمة

نعم كان هناك "عصر السينما". كان هذا "عصرنا" نشأنا فيه وعشناه، وشهدنا كيف كان، وأين ذهب. وآمل أن تتكفل صفحات هذا الكتاب بالإجابة على التساؤلات الخاصة بعصر السينما: معناه ومغزاه وملامحه، كيف كان، وأين انتهى، ولماذا.

كان العصر الذي أقصده، في الماضي، في الخمسينيات والستينيات وقسط كبير من سبعينيات القرن الماضي، لكنه شحب وتضاءل في الثمانينيات، وانتهى عمليا في التسعينيات، بعد أن أصبحت الدنيا غير الدنيا، والناس غير الناس، والسينما غير السينما.

كان عصر السينما عندما كانت الأسر من الطبقة الوسطى، تصطحب أبناءها وتذهب إلى دار السينما عصر يوم الخميس أو الجمعة، دون أي حرج، بل كانت رحلة الذهاب إلى السينما طقسا من الطقوس البديعة التي تستعد لها الأسرة في مصر، بإعداد الملابس التي سترتديها ربة الأسرة وبناتُها وأبناؤُها، وربما تُعد الأم أيضا بعض المأكولات الخفيفة التي يمكن تناولها خلال فترة الاستراحة بين الفيلمين، فقد كانت دور العرض، خصوصا في الأحياء وعواصم المحافظات، تعرض فيلمين، على طريقة

"العرض المستمر"، ينتهي الفيلم الثاني فيبدأ مرة أخرى، عرض الفيلم الأول، وهكذا.

كانت مشاهدة الأفلام في دور العرض السينمائي، هي المتعة الأولى لدى أسر الطبقة الوسطى والطبقات الشعبية، إلى جانب الاستماع للحفل الشهري الذي كان يبث إذاعيا، للسيدة أم كلثوم. وكان هذا الحفل يحظى في الكثير من الأحيان، بحضور الرئيس جمال عبد الناصر ومجموعة من صحبه.

كنا نعيش "عصر السينما" عندما كانت السينما إحدى الركائز الثقافية في المجتمع، بل والأسس الاقتصادية للدولة أيضا. وكان الفيلم وسيلة وغاية في الوقت نفسه، كان وسيلة لتوصيل فكرة ما، أو موعظة، أو حكمة أخلاقية من وراء القصة التي يرويها. وكان هدفا في كونه وسيلة للتعبير الفني، لبيان قدرة الممثلين على التشخيص ومنافسة ممثلي المسرح، بل وكان الكثير من الممثلين ينتقلون ما بين المسرح والسينما، ويرتفعون بالتالي بفن الأداء التمثيلي كثيرا.

كان عصر السينما عندما كانت هناك قامات في التمثيل تتألق على الشاشة الفضية مثل حسين رياض، وعبد الوارث عسر، وسراج منير، وزكي رستم، وسليمان نجيب، ومحمود المليجي، ونجيب الريحاني، وزكي طليمات، ومحمود مرسي، وأمينة رزق، وفاتن حمامة، وشكري سرحان، ومريم فخر الدين، وفريد شوقي، ومحسن سرحان، ويحيى شاهين، ومحمد توفيق، وسعيد ابو بكر، وعدلي كاسب، وتحية كاريوكا، وشادية، وعمر الشريف، وغيرهم كثيرون.. كثيرون.

كان تعامل المخرج وباقي العناصر الفنية مع الفيلم، أثناء عملية التصوير نفسها، تعامل الهواة المحبين، الذين يسعون إلى التجويد والإجادة،

ينشدون استخدام كل مفردات السينما كفن وصناعة، لتجسيد العالم كما يرونه: رومانسيا بسيطا، أو واقعيا معقدا. وفي الحالتين كان الجمهور يقبل على الفيلم، يدعمه بالقروش التي كان يشتري بها تذاكر دخول السينما، وكان هناك اهتمام بعدم التنازل على مستوى الصنعة، بل بالتطلع إلى مجاراة المستوى الاحترافي للفيلم الأمريكي عندما كانت هوليوود تعيش عصرها الذهبي. وكانت محاكاة الفيلم الأمريكي في "عصر السينما" أمرا أساسيا، ولكن هذه المحاكاة لم تكن تتمثل في نقل القصة أو اقتباس السيناريو وتمصيره بالضرورة، بل في مجاراة أسلوب الإضاءة، واستخدام الظلال والديكورات، والتلاعب بالأبيض والأسود، وكان السينمائيون يكتشفون "نجوما" يمكنهم تقديمهم كنماذج درامية عربية توازي نجوما آخرين اشتهروا في السينما الأمريكية.

كانت هند رستم مثلا نموذجا عربيا لمارلين مونرو. وقد ظهرت معها في نفس الفترة. وكان فريد شوقي معادلا عربيا لأنطوني كوين، في حين كانت مريم فخر الدين المقابل العربي لكاترين هيبورن، وكان محسن سرحان مقابلا لهمفري بوجارت.. وهكذا.

في عصر السينما كانت دار العرض السينمائي هي أساس السينما كلها وجوهر سحرها. فلم تكن شاشة التليفزيون قد أصبحت طاغية مسيطرة كما هي الآن. ولم يكن الفيديو قد ظهر أو انتشر كما حدث فيما بعد، ولم نكن قد عرفنا بعد الاسطوانات المدمجة (دي في دي) و مشاهدة الأفلام عن طريق الصناديق الصغيرة الموضوعة فوق المكاتب والطاولات، أي عبر أجهزة الكومبيوتر وفضاء الانترنت.

كان الفيلم في نظر الجميع، هو المصور على شرائط من مقاس 35 مم، وليس المصور بكاميرا الديجيتال أو عن طريق تقنية الفيديو الرقمية

المتقدمة كما حدث حاليا. ويعتبر شريط الفيلم "السيلولويد" الركن الأساسي في تاريخ السينما وفي عصر السينما، وكنا نتهافت للحصول على بضعة "كادرات" من هذا الشريط ونحن أطفال، لكي نستخدمها في محاكاة آلة العرض، باستخدام ضوء "بطارية" صغيرة خلف ثقب في علبة من علب الأحذية، نمرر من خلاله شريط الفيلم لنرى الصور على حائط أبيض في شرفة نتحلق فيها ليلا، أو تحت سرير في الظلام.

كان الديكور السينمائي ركنا أساسيا من أركان صنع الفيلم، وهو عنصر يُحسب حسابه، له خبراؤه والمختصون في تصميمه وبنائه وتنسيق المناظر في داخله أيضا، قبل أن تصبح البيوت والشوارع والمحلات التجارية أماكن أرخص، مع تقدم الابتكارات في تقنيات الفيلم الخام وتقدم درجة حساسيته للضوء، والتقدم في استخدام تقنية التسجيل المباشر للصوت.

كانت السينما في العالم قد أصبحت فنا وصناعة وتجارة، وكان هناك حديث طويل ممتد، حول أن من يسيطر على الأذرع الثلاثة للسينما، أي الإنتاج والتوزيع والعرض، يسيطر تماما على تلك الصناعة ويستطيع توجيهها. ولذلك اتجهت حكومات الدول الاشتراكية إلى احتكار العمليات الثلاث، لكنها فشلت في احتكار الأفكار، أو توجيهها، فقد كانت طاقة التمرد لدى الفنان أقوى من أي قيود. ولعل أبرز دليل على ذلك، ما أبدعه المخرج الروسي الكبير أندريه تاركوفسكي، الذي منع فيلمه البديع "أندريه روبلييف" في الاتحاد السوفيتي عام 1966، وعندما اشتدت عليه وطأة النظام، هجر بلاده وعمل في إيطاليا والسويد إلى حين وفاته حيث أخرج فيلمين من التحف الكبرى في تاريخ السينما هما "حنين" Nostalgia و"القربان" The Sacrifice .

وفي مصر خلال الستينيات، شهدت السينما تطورات درامية، بعد أن اتجهت أنظار الدولة أيضا إلى ضرورة دعم الصناعة، وتشجيع إنتاج الأفلام التي لا يستطيع المال الخاص تمويلها، وهي فترة ظهر فيها الكثير من الأفلام الجيدة دون شك، لكن هذه السياسة أصبحت مثار جدل ربما حتى وقتنا هذا، ولم تمر دون مجازفات ومخاطر بل ومنزلقات. فلم يكن ممكنا أن تتيح الدولة حرية النقد في مراحل وصفت بأنها "مصيرية"، وعرفت مواجهات عسكرية مسلحة مع إسرائيل، وهو ما استدعى أن يكون هامش حرية التعبير محدودا للغاية، غير أن السينمائيين كانوا يستخدمون الهامش إلى أقصى مداه، ويلجأون إلى الرمز والاستعارة والتشبيه.

غير أن الجدل والصراع كانا يدفعان العجلة إلى الأمام. وكانت التجارب السينمائية الجديدة تسعى إلى أن تصبح جزءا من التيار السينمائي الإنساني عموما، أي أن تكون مصر في مجال السينما، جزءا من العالم، لا تنكفيء على نفسها مستندة إلى فكرة الريادة التاريخية وحدها، بل تلتحق بالعالم، سواء على مستوى السينما أو الثقافة عموما. فمصر شاركت في مهرجان كان مثلا، من البداية، أي في عام 1946 وامتدت مشاركتها طويلا قبل أن تتوقف.

كانت مصر، في الخمسنيات والستينيات، تسعى إلى استكمال مشروعها "الحداثي"، وأن تنتقل لتصبح مجتمعا صناعيا إلى جانب المجتمع الزراعي الذي كان قد انتقل من نظام ري الحياض إلى الري الدائم، وفي هذا الإطار "الحداثي" الذي يلتحق بالعصر، ويستخدم مفردات العصر، كانت السينما كفن وصناعة، تمر بفترة ازدهار كبير قبل أن تصاب بنكسة بسبب ممارسات البعض من الذين كانوا يعملون في الحقيقة، لحساب

الموزع الخارجي، ويسعون لتلبية متطلباته، حتى لو كان معنى هذا تخريب السينما المصرية من الداخل. وسنجد بين طيات هذا الكتاب مثالا واضحا على ذلك النوع من التخريب.

وعندما اشتدت وطأة الأزمة السياسية في أعقاب هزيمة 1967 اصطبغ عصر السينما ببعض المتغيرات التي حملت الكثير من الآمال والطموحات، لكنها سرعان ما أجهضت.

في قلب عصر السينما، جاءت أيضا تجربة نوادي السينما، التي تعلمنا فيها كيف نتذوق الأفلام ونحللها ونناقشها ونستمتع بها. ودارت محاولات وقتذاك لجعل النقد السينمائي جزءا أصيلا من ثقافتنا، مثله مثل النقد الأدبي والمسرحي والتشكيلي، أي أنه نوع أدبي في الكتابة، يمكننا أن نأخذه على محمل الجد، وليس مجرد مادة مكتوبة لإلهاء وتسلية القراء في الصفحات الأخيرة من الصحف. اعتبر هذا الأمر، أي رسوخ النقد السينمائي كشكل أدبي جديد، أمرا مفروغا منه حتى نهاية السبعينيات.

فماذا حدث الآن بعد أن غادرنا "عصر السينما"، وأين نحن من العالم سينمائيا، وما الذي آل إليه مصير الفيلم الفني الطموح أمام الآلة الضخمة التي تضخ الأفلام الاستهلاكية السريعة؟

"قولوا لي ماذا تشاهدون من أفلام، أقول لكم من أنتم". يصلح هذا التساؤل بالتأكيد، للتفرقة بين عصر السينما، وعصر ما بعد عصر السينما.

ولعل من الصحيح القول إن صفحات هذا الكتاب تعتبر، على نحو ما، رحلة إلى الماضي، إلى عصر لم يعد قائما، لكنها رحلة تقصد فهم الحاضر في ضوء الماضي، ومعرفة أين نضع أقدامنا حاليا، وهل من الممكن أن نستعيد النهضة، ونعود لكي نعيش الحلم من جديد، حلم

السينما داخل دار السينما، وهل سيأتي وقت تعود فيه الأسرة المصرية والعربية، إلى دار السينما للاستمتاع، ثم يغادر أفرادها دار العرض وهم يتناقشون في الفيلم الذي شاهدوه لتوهم، مدلولاته الاجتماعية، ومستواه الفني، دون تشنج أو مناداة بالمنع، والتحريم، والعقاب، كما أصبح الوضع الآن، دون حتى الذهاب لمشاهدة الأفلام؟
هذا الأمل يظل قائما، شريطة أن تعتدل بوصلة المجتمع كله وتبدأ في الاتجاه نحو خلق وترسيخ ثقافة أخرى جديدة، ثقافة بالمعنى الشامل لكلمة ثقافة، تواجه الثقافة الغيبية السائدة المتخلفة التي انتشرت كالوباء في المجتمع طيلة السنوات الثلاثين الماضية، كما تواجه الثقافة الرسمية التي تميل إلى المهادنة مع التخلف، إن لم يكن التنافس معه أيضا.
بدون هذا سيظل "عصر السينما" عالما سحريا من الماضي. أحاول أن أروي منه بعض ما أعرفه في هذا الكتاب الذي أرجو أن تصل رسالته دون حاجة مني إلى شرحها أو تبسيطها، فهي كامنة بين ثنايا السطور.
ولكن ينبغي أن أشير إلى أن الكتاب يتضمن الكثير من رؤيتي الشخصية لبعض الأحداث والشخصيات التي اقتربت منها والتي لعبت دورا مهما من وجهة نظري، في تشكيل عصر السينما كما عشته أنا على الأقل، كما أنها أحداث وشخصيات لا غنى عن التوقف أمامها في سياق وصف أجواء العصر الذي أتناوله، مع محاولة تقديم صورة لذلك الارتباط الحتمي في رأيي، بين السياسي والثقافي والسينمائي، والربط بين ما كان يقع من أحداث سياسية بارزة، وانعكاساتها على السينما وعلى العلاقة بين الدولة والسينما، وبين المتفرج الصغير، الذي كنته في تلك الفترة من عصر السينما، وبين أفكار كبيرة كانت تأتينا عبر الكثير من الافلام التي عشنا

معها، وأصبح بوسعنا أخيرا، أن نستعيدها ونعيد اكتشافها ومشاهدتها بعد أن أصبحت متوفرة لحسن الحظ في الأسواق العالمية.

أخيرا، أرجو أن يكون التعريف بهذه الأفلام هنا، دافعا للشباب من محبي الفن السينمائي، للعودة إليها، والحصول عليها في نسخ من الأسطونات المدمجة (دي في دي) ومشاهدتها والاستمتاع بها أيضا في ضوء ما ورد في هذا الكتاب من معلومات عن ظروف ظهورها على خريطة السينما المصرية أو العالمية.

والله الموفق.

أمير العمري

(1)
زمن الترسو

عرفنا السينما، عندما كنا أطفالا وصبيانا صغارا في مقتبل العمر، أنا وأبناء جيلي، في "الترسو"، أي في الجزء الأمامي من صالات دور العرض الشعبية. فقد كانت "الصالة"، أو الجزء الخلفي من دار العرض، و"البلكون"، أي الجزء العلوي منها، لا يجلس فيه عادة سوى أفراد الأسر أو الكبار الذين يترددون على السينما بمعدل معقول، وليس مثلنا نحن الذين كنا نغشاها باستمرار، أحيانا فرارا من حصص الدروس الثقيلة التي لم تكن هناك ضرورة لها من وجهة نظرنا. ورغم الانسجام الشخصي مع الدراسة بشكل عام، إلا أن هذا لا يمنع من الإحساس بوجود دروس ثقيلة على النفس في مرحلة معينة، عندما بدأت المدارس "بقرار سياسي" مثلا، في تدريس ما أطلق عليه إبان العهد الناصري "ميثاق العمل الوطني"، فقد كنا نراه مليئا بالشعارات العامة التي لا نفهمها لأننا، بكل بساطة، لم نكن نستطيع أن نلمسها في الواقع.

لم يكن هناك في ذلك الوقت، لدى أي منا، أي موقف معارض لنظام عبد الناصر، فقد كنا أصغر من أن نستطيع أصلا الحكم على ما كان يجري على الساحة السياسية، بل على العكس، كنا نحب عبد الناصر حبا

شديدا جارفا، ونؤمن إيمانا لا يتزعزع بقدرته على الإتيان بالمعجزات لمصر، وكان لدينا شعور غامر بالعزة الوطنية، خصوصا عندما كنا نستمع إليه وهو يلقي خطاباته الشهيرة التي كان يردد فيها كلمات تدغدغ حواسنا، بل وتهزنا هزا، وتشعرنا أن المستقبل أمامنا، ينتظرنا، ويدخر لنا مصيرا عظيما في بلدنا، ألم يكن عبد الناصر هو صاحب المقولة الشهيرة "إن هذا الجيل جاء في موعده مع القدر". ورغم أنه كان يقصد الإشارة إلى جيله هو، الذي صنع ثورة 23 يوليو، فقد كانت العبارة تطربنا أيضا، وتوحي لنا بأنه يقصد جيلنا، الجيل الصاعد الذي غنى له عبد الحليم حافظ أغنيته الشهيرة.

كنا نشعر ونحن نستمع إلى خطابات "الزعيم" بأنه يخاطبنا شخصيا، يوجهنا، يبثنا أفكاره وأشجانه، ويدفع فينا الروح الوطنية، والرغبة في الفداء والتضحية من أجل الوطن. كان عبد الناصر، دون شك، زعيما جماهيريا يمتلك "كاريزما" خاصة، ومشروعا سياسيا طموحا، ويحلم باستعادة أمجاد العرب القديمة، لكن الأخطاء أيضا كانت كبيرة.

صحيح أننا، ونحن أطفال، كنا نعيش في زمن عبد الناصر بشموخه، لكننا كنا نعيش أيضا، أحلى سنوات الحلم من خلال السينما، فقد كنا نعيش زمن "الترسو" الذي كنت أعتبره "عالما" قائما بذاته. كان جمهوره عادة من أولاد وشباب من أبناء الطبقة العاملة، وتلاميذ المدارس من أبناء الطبقة المتوسطة، وبعض الخادمات، اللاتي كان لديهن ميل واضح إلى التردد على الأفلام العاطفية والكوميدية بوجه خاص، وأتذكر ذلك بوجه خاص، لأن واحدة من تلك الخادمات، وكانت تدعى "جمالات"، كانت تتردد على منزلنا، لأغراض التنظيف الأسبوعي وقضاء بعض الحاجيات، وكانت، وهي تعمل في تنظيف الأرضيات والسجاجيد، لا تتوقف عن سرد

قصص الأفلام بالتفصيل، وكنا نستمع إليها في انبهار، فقد كانت تمثل وهي تروي، وتجيد محاكاة الممثلين والممثلات، وعندما كانت تصل إلى سرد موقف عاطفي مثير، كانت أحيانا تبكي بالفعل، ولاشك أن تأثير "جمالات" علي وأنا بعد صبي صغير، كان عظيما، فقد أثارت خيالي، وجعلتني أحب السينما، لدرجة أنني كنت أترجى أمي أن تسمح لي بالذهاب إلى السينما مع هذه المرأة التي لم نكن نعتبرها مجرد "خادمة" بل واحدة من أهل البيت. وكانت جمالات تصطحبني معها أحيانا إلى عروض الساعة الثالثة بعد الظهر، بعد أن تكون قد انتهت من أشغال البيت عندنا. وكنا نجلس في "الترسو" بطبيعة الحال، وكانت تأتي معها ببعض حبات البطاطا الساخنة الشهية، والذرة المشوي، وكان تناول هذه المأكولات داخل السينما، من أجمل وأشهى ما يمكن ونحن نشاهد أفلاما مثل "شارع الحب" و"البنات والصيف". وكنت أفاجأ بأن هذه المرأة معروفة جيدا للكثير من رواد الترسو في دور العرض الشعبية التي كنا نتردد عليها، وكان الكثيرون يلقون إليها بالتحية، وكانت نموذجا مجسدا لبنت البلد التي تتميز بـ"الجدعنة" والذكاء وخفة الظل، ولم تكن متزوجة، وكانت بالتالي مطمع الكثير من الرجال، ومنهم من كان يعرض عليها الزواج بمنتهى البساطة، بشكل عابر عندما يرونها في دار السينما، وكانت هي تضحك وترد بنوع من الدلال قائلة "ده بُعدك"!

كان طعم "الترسو" يختلف بالطبع تماما، عن عالم "الصالة" و"البلكون" حيث كنت أتردد عادة في صحبة الأسرة في أوقات أخرى. ولازلت أتذكر أن من أوائل الأفلام التي شاهدتها وأنا طفل صغير، فيلم "غزل البنات". وكان يسبق الفيلم بث أغنية "عاشق الروح" تلك الملحمة الغنائية الرائعة التي تألق فيها محمد عبد الوهاب، واتضح فيما بعد، أي بعد مشاهدة

الفيلم، أن عبد الوهاب كان يظهر بنفسه في الفيلم لكي يغني تلك الأغنية العبقرية الفريدة في موسيقاها (الشبيهة بالموسيقى الأوبرالية) باستخدامه المميز للكورس الذي يردد خلفه، وكانت مشاهدة عبد الوهاب للمرة الأولى على الشاشة في عمر مبكر جدا، أمرا خارقا من وجهة نظر طفل صغير.
ولم أكن قد لحقت بالطبع بأفلام عبد الوهاب الغنائية الشهيرة التي قام ببطولتها وعرضت في الثلاثينيات والأربعينيات مثل "الوردة البيضاء" و"رصاصة في القلب" و"يوم سعيد" وغيرها من الأفلام التي لا تنسى أبدا، والتي شاهدتها مرات ومرات بعد أن بدأ التليفزيون فيما بعد، يعرضها باستمرار من وقت إلى آخر.
أما أكثر الأفلام جاذبية لجمهور الترسو فكانت تلك التي يقوم ببطولتها "ملك الترسو" بلا منازع، فريد شوقي. وكنا نستمتع أكثر وأكثر، عندما يكون أمامه في دور الشرير، الممثل الفذ محمود المليجي. والغريب أننا كنا نحب محمود المليجي كثيرا جدا رغم أنه كان يقوم عادة، بأدوار الشرير: القاتل والمخادع والمحتال. وكان جمهور الترسو، عموما، يحبه ويحترمه. وقد فكرت طويلا في السبب، وتوقفت أمام هذه الظاهرة الغريبة التي لم تكن معتادة، ففي العادة كان الجمهور، ولايزال، يتماثل مع البطل: المظلوم، المضطهد، الطيب القلب، الشجاع، الذي يعول أسرة، أو يبحث عن المال لإجراء عملية جراحية تنقذ ابنته الصغيرة من العجز أو المرض العضال، وقد تُورطه ظروفه وتجعله يقع ضحية لعصابة من الأشرار (يكون زعيمها بالضرورة هو محمود المليجي). وكان يقوم بدور البطل في الغالب، فريد شوقي، أو شكري سرحان.
أما أن يتعاطف الجمهور مع البطل، وفي الوقت نفسه ينظر بإعجاب إلى "الشرير" الذي يمثله محمود المليجي تحديدا، فهو أمر يستحق أن

نفهمه. وما توصلت إليه هو أن جمهور "الترسو" كان يذهب إلى السينما لكي "يتفرج" على "فريد شوقي" و"محمود المليجي"، أي على هذين الممثلين العملاقين وهما يؤديان، أو يشخصان، أو يقومان بدورين، ويعرف الجمهور مسبقا أنهما "يمثلان"، أو يتقمصان دوريهما على الشاشة، كما لو كانا يشتركان معا في "لعبة" مسلية، يثق الجمهور أيضا في أنها ستنتهي بانتصار البطل الطيب على المجرم الشرير. ورغم هذا، كنا في "الترسو"، نشعر دائما بالإثارة والترقب، بل وننفجر أيضا في عاصفة من التصفيق عندما يقوم البطل بضرب الشرير ويتغلب عليه، أو عندما يتمكن البطل من إنقاذ ابنه الذي اختطفته العصابة، أو تخليص حبيبته من بين أيدي رجال زعيم العصابة، بينما كنا نستاء عندما تحضر الشرطة، كالعادة، في اللحظة الأخيرة، لكي تقبض على المجرم وأفراد عصابته، فقد كان ما تفعله الشرطة بالنسبة لنا نحن جمهور الترسو، نوعا من "تحصيل الحاصل"، في حين أن "البطل" أو "الشجيع"، أو تحديدا فريد شوقي (وحش الشاشة) يكون قد قام بالواجب كله على أكمل وجه قبل وصول الشرطة.

كان أساس الإعجاب هنا، أننا كنا نشاهد عرضا ممتعا. صحيح أننا نندمج مع أبطاله، لكننا نعلم مسبقا أننا سنشاهد "المليجي" وهو يلعب لعبة جديدة يتظاهر فيها بالشر، وأننا سنرى فريد شوقي يمثل علينا دور البطل الخارق الذي ينهض من العدم لكي يستعيد حيويته وطاقته، ويستعين بالله (كان كثيرا ما يردد لازمة كلامية شهيرة هي "ياقوة الله..." قبل أن يسدد ضربة موجعة إلى عدوه الشرير)، أو يحاول في البداية التظاهر بأنه رجل لا يريد اللجوء للأذى والعنف عندما يرمي خصمه بنظرة تحذير فيها الكثير من الطيبة والوداعة، ويقول له "الطيب أحسن"، ثم

يعاجله بلكمة قوية تسقطه أرضا، أو وهو يحلف بـ"شرف أمه" أنه سينتقم من الأشرار، أو يردد القسم ذاته قبل أن يقوم بعملية غير قانونية، كأن يشترك مع العصابة في عملية سطو مثلا ويتعهد لهم بأنه سيحرص على نجاح العملية "بشرف أمه"، في حين نعرف نحن جمهور الترسو أنه يضحك عليهم بالطبع، وأن موضوع "شرف أمه" مجرد عبارة لا معنى لها في الواقع، مجرد خدعة. وقد اشتهر فريد شوقي أيضا بعبارته الشهيرة التي كان يوجهها إلى الشرير في الكثير من أفلامه الشعبية وهي: تصدق وتآمن بالله يامعلم؟ فيرد المعلم في عفوية: لا إله إلا الله يابني. هنا وبكل برود يرد فريد بقول: حلو.. مادام اتشهدت على روحك يبقى خد"، ويعاجله بلكمة قاسية ثم يهرب، ويجن جنون جمهور الترسو من السعادة بالطبع، فـ"الملك" لا يمكن أن يُهزم أبدا. وفي بعض الأفلام التي كان فريد شوقي يُضرب فيها أحيانا ضربا مبرحا من جانب أفراد العصابة حسب مقتضيات الدور وقبل أن يثار لنفسه، كان جمهور الترسو أحيانا يثير الشغب داخل دار العرض، فكيف يمكن أن يُضرب "الملك" بهذا الشكل؟ مستحيل!

ورغم عنف "وحش الشاشة" وضرباته الموجعة لخصومه الأشرار، وشجاعته التي لا يستطيع أن ينكرها أحد، كانت هناك أيضا طيبة ما في ملامح وجهه، وكان أداؤه مشوبا بخفة الظل، والكثير من "الجدعنة" التي تعجب بالطبع، جمهور "الترسو".

بعد أن تقدم العمر بـ"الملك" في السبعينيات والثمانينيات، تخلى عن أدوار العنف والمغامرات، أي خلع ببساطة، ملابس "وحش الشاشة"، وآثر أن يمثل دور الأب. وقد تفوق كثيرا على سبيل المثال في فيلم "قطة على نار" للمخرج سمير سيف أمام نور الشريف، و"السقا مات" للمخرج الراحل

صلاح أبو سيف، وهو من أجمل ما أنتجته السينما المصرية في تاريخها كله. وفيه قام فريد شوقي بدور "مطيباتي الجنازات" ببراعة كبيرة ذكرتنا على نحو ما، بدوره الذي لا ينسى في فيلم "بداية ونهاية" من إخراج صلاح أبو سيف، أمام عمر الشريف وأمينة رزق وسناء جميل، وهي كلاسيكية أخرى من كلاسيكيات السينما المصرية.

أما محمود المليجي فقد كنا نعلم جيدا أنه "رجل طيب"، رغم شره الواضح، ونظرات عينيه المخيفتين اللتين كان الشرر يتطاير منهما، وكان المليجي أحيانا يتكلم بطريقة تجعلنا نرتعد ونحن نشاهده ونتطلع إلى بريق عينيه الذي يشي بالجنون والقسوة المفرطة والسادية المرضية، خصوصا قبل إقدامه على قتل إحدى ضحاياه، خنقا مثلا، أو ذبحا بسكين. ومع ذلك، كان المليجي محبوبا. كنا نراه ممثلا لا غنى عنه أمام فريد شوقي في أفلام مميزة جمعت بينهما مثل "سواق نص الليل" و"رصيف نمرة 5" و"عبيد الجسد" و"المصيدة" و"سوق السلاح" و"النشال" والمصيدة" و"العملاق" و"بطل للنهاية".. وغيرها.

وكان المليجي قد برز وحده، أي دون مشاركة وحش الشاشة أو ملك الترسو، فريد شوقي، في فيلم "الوحش" (1954) الذي أخرجه ببراعة صلاح أبو سيف. وكان هذا الفيلم من الأفلام التي يعاد عرضها في دور السينما الشعبية لسنوات وسنوات بعد ظهوره. وكان يقوم فيه بدور سفاح أسيوط الذي ظلت الشرطة لسنوات تبحث عنه دون أن تتمكن من الإيقاع به، إلى أن سقط بسبب إدمانه الأفيون. وكان يقوم بدور الضابط أمامه أنور وجدي، فلم يكن الثنائي فريد والمليجي قد ارتبطا معا بعد.

ولعل من أهم ملامح أفلام سينما الترسو، أي الأفلام الشعبية التي كانت تلقى إقبالا كبيرا من جمهور السينما، وأنا هنا أتكلم عن "عصر السينما"

أي في ذروة تردد الجمهور على دور العرض، أنها تمكنت من خلق "شيفرة" خطابية خاصة بينها وبين الجمهور. ويمكن اعتبار هذا أكبر ما حققته السينما المصرية من نجاح في تاريخها كله، أي ابتكار تلك "الشيفرة" الخاصة، التي أصبحت وسيلة "مضمونة" للتخاطب بين السينمائيين والمشاهدين، أو بين الفيلم – كوسيط، والجمهور كمتلقي. وقد تكونت تلك اللغة الخاصة أو "الشيفرة" المميزة في لغة التخاطب التي تستند إلى الثقافة الشعبية، عبر عشرات الأفلام. وقد نجحت هذه الأفلام، رغم تأثر الكثير منها بأفلام أجنبية، في خلق "خيالها الخاص" الذي يستطيع المشاهد أن يتعرف عليه، ويتمثله، ويجد نفسه في داخله. وقد يدور هذا الخيال حول "الحكاية" أو رواية قصة، تحتوي على الصراعات بقدر ما تحتوي على دروس أو حكايات ذات مغزى أخلاقي واجتماعي، مع تقديم هذه الأفلام في إطار من التزويق والمشهيات والمشاهد المثيرة التي تشد المتفرج لكي تجذبه داخل "الحلم" الذي كان ينتهي عادة، نهاية سعيدة. ورغم أن هذه النهاية السعيدة تكون معروفة سلفا، إلا أن الجمهور يظل دائما يتطلع إليها وينتظرها.

كان الجمهور العام الذي يشتري تذاكر الدخول إلى دور العرض يتكون في معظمه من الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة، بحكم التوجه الفكري لصناع تلك الأفلام، والاستعداد الطبيعي لدى جمهور الطبقة الوسطى للتعامل مع ذلك "الخيال المصور المتحرك" كسلعة لا غنى عنها للتسلية، بل وكإطار للمعرفة بما يدور في المجتمع أيضا، ولو على مستوى المتخيل. ولكن كان هذا الجمهور يشد معه جمهور الطبقات الأدنى الأكثر شعبية. وإذا كانت تلك الشريحة الثانية من الجمهور تتماثل مع "أبطال" أفلام "الترسو"، فلم يكن هذا يعني أنها لم تكن تتماثل أيضا مع

نجوم من أبطال الطبقة الوسطى (شخصيات الأبطال التي قدمها يحيى شاهين وأنور وجدي وكمال الشناوي وأحمد مظهر ورشدي أباظة وعماد حمدي وشكري سرحان وعمر الشريف وحسن يوسف.. وغيرهم).

كان لدور العرض السينمائي رونقها وسحرها، بما في ذلك دور العرض في الأحياء الشعبية أو مدن الأقاليم، فقد كانت السينما لاتزال تُعامل معاملة العروض المسرحية، أي ينظر إليها على أنها جديرة بدور تناسبها، يمكنلهذه الدور أيضا أن تتحول، عندما يقتضي الأمر، إلى مسارح تقدم عليها المسرحيات، أو الحفلات الغنائية، كما كان حال سينما قصر النيل مثلا التي اشتهرت بالحفل الشهري للسيدة أم كلثوم، وكذلك سينما ميامي أو سينما ريفولي التي كان يغني على مسرحها عبد الحليم حافظ على ما أتذكر.

ولكن ما الذي كان يشد جمهور السينما العريض إلى فيلم مثل "غزل البنات"، وما السبب الذي جعل هذا الفيلم تحديدا، يحقق كل ما حققه من نجاح في زمنه؟ هذا التساؤل كان دائما يشغلني، رغم أنني لم أشاهده وقت ظهوره الأول عام 1949 فلم أكن قد وُلدت بعد، بل شاهدته بعد ذلك بسنوات عدة، وكان لايزال يعرض ويحقق نجاحا. وواضح أن دور السينما كانت تعيد عرض الأفلام التي تحقق إيرادات كبيرة ولم يكن هناك قانون وقتها، يحدد ضرورة عرض نسبة معينة من الأفلام المصرية، أو يحدد مدة زمنية لعرض فيلم ما، منعا للاحتكار أو ما إلى ذلك من أمور استجدت فيما بعد، وأثارت الكثير من اللغط حولها.

قصة فيلم "غزل البنات" (غالبا المقصود "معابثة الفتيات المراهقات") قصة بسيطة تتلخص في وقوع مدرس طيب القلب، رجل تجاوز منتصف العمر، هو "الأستاذ حمام"، الذي يقوم بدوره نجيب الريحاني، في غرام

تلميذته "ليلى"، ابنة الباشا، التي تقوم بدورها ليلى مراد، والتي تحب رجلا آخر، مما يدمي قلب الأستاذ حمام، فهو أولا، ليس على المستوى الاجتماعي اللائق، بحيث يمكنه أن يتطلع إلى حب إبنة الطبقة العليا في المجتمع، طبقة الباشوات. وهو، من ناحية أخرى، يكبرها كثيرا في العمر. ولكنه لا يستطيع أن يخفي مشاعره طويلا، وتشعر ليلى تجاهه بعاطفة احترام وتقدير، لكنها توحي له بطريقتها الخاصة في المعابثة، وبتصرفاتها المراهقة، بأنه يتمتع بجاذبية خاصة، وأنها ترتاح إليه، وأنه لا يجب أن يقلل من قيمة نفسه، وأنها بدأت "تستظرفه" وترى أنه "حبوب"، وغير ذلك من الكلمات التي تجعله يتجه نحو المرآة، يتطلع إلى وجهه المتغضن قليلا، إلا أن نظرات عيني نجيب الريحاني توحي لنا بأنه استرد ثقته في نفسه، ونراه يتناول وردة بيضاء يضعها في عروة سترة البذلة، ثم بنوع من الإعجاب بالذات ودلالة على استعادته ثقته في جاذبيته، يغمز بعينه لنفسه في المرآة، وهي لمسة من اللمسات الإضافية التي يضيفها الريحاني إلى اللقطة بعبقريته الخاصة. لكن الانتقال إلى لقطة أخرى، يأتي مباشرة لكي يوصل للمتفرج معلومة تقضي على أي أمل لديه في إمكانية تحقق مثل هذه العلاقة بين ليلى وحمام، ففي اللقطة التالية مباشرة نرى ليلى وهي تتحدث بلهفة في التليفون، مع الحبيب المفترض (أنور- محمود المليجي)، الذي لا نراه، ويتعين علينا الانتظار إلى ما قبل النهاية حتى نراه في "الكباريه" عندما يكتشف الأستاذ حمام أنه مجرد محتال، يطمع في الحصول على ثروتها والهرب بها مع امرأة أخرى من نفس نوعه، فتكون صدمة كبيرة لليلى، لكنها سرعان ما تقع في حب طيار مدني وسيم هو "أنور وجدي" الذي ينقذها من المحتال، ولا

يجد الأستاذ حمام بُدا من الاستسلام للأمر الواقع، والتضحية بحبه من أجل أن تنال "ليلى" ما تستحق مع خطيبها المهذب الوسيم.
في هذه القصة البسيطة عوامل عديدة ساهمت في تحويلها إلى أسطورة سينمائية لاتزال تعيش حتى يومنا هذا، رغم ما يمتليء به الفيلم من مواقف ساذجة، مصنوعة صنعا، ومبالغات عديدة، سواء في الحوار (ليس من المعقول مثلا أن تقول فتاة أرستقراطية وابنة باشا لحبيبها عبر التليفون: بحبك يامضروب!)، أو في عدم واقعية الحدث (أن يتكلم الشرير "أنور" ببساطة مع صديقته في الكباريه عن خطته للاستيلاء على أموال ليلى والفرار، في حين يسمعه الأستاذ حمام والمحيطون به بوضوح.
وليس من الطبيعي أن يوافق طيار على دخول كباريه لتمثيل دور ابن عم ليلى حتى ينقذها من الشرير، بناء على طلب الأستاذ حمام هكذا بكل بساطة).
ولكن مثل هذه التساؤلات عن "الواقعية" و"منطقية الحدث" والقدرة على الإقناع أو "الإيهام بالواقع" لم تكن قد رسخت بعد لدى مشاهدى السينما عموما، فالفيلم الواقعي، أو الذي يحاول الإقناع بواقعية ما يصوره، لم يكن قد أصبح راسخا بعد في السينما المصرية كما هو الآن، خاصة بعد الدور الكبير الذي لعبته، ولاتزال تلعبه، المسلسلات التليفزيونية الاجتماعية العديدة التي تعرض يوميا على شاشة التليفزيون، والتي جعلت من الحياة اليومية مادة دائمة لها، مهما اختلفنا حول إخلاصها للواقعية المذهبية.
كان هناك اتفاق عام بين مشاهدي السينما (من خلال تلك الشيفرة الخطابية التي أشرت إليها من قبل) على قبول ما لا يمكن قبوله في الواقع، وكان الأهم بالنسبة للجمهور، هو متابعة الجانب الإنساني من

القصة، وهو الجانب الذي أجاد الريحاني تحديدا (صاحب النزعة الإنسانية بلاجدال) ترجمته على الشاشة من خلال الشخصيات التي كان يقوم بها، خاصة وأنه كان يشترك في كتابة السيناريو أو الحوار.

كان نجيب الريحاني في المسرح والسينما، بطلا يصارع من أجل إثبات وجود ابن الطبقة الوسطى الصغيرة، دائم السخرية من القيم السائدة الجوفاء والمظاهر البراقة، مفلس لكنه يتمسك بالمبادئ، أكثر إخلاصا في مشاعره من أبناء الطبقة العليا. لقد كان الريحاني ببساطة، يعبر عن فكر يمتزج فيه الذكاء بالثقافة بخفة الظل بالقدرة على الإيقاع بأعدائه والانتقام للبسطاء (ولو على الشاشة).

الطابع الكوميدي هو الطابع الغالب على هذا الفيلم، رغم ملامح التراجيديا التي تتكثف قبيل نهايته، خاصة مع الاستخدام المؤثر لأغنية عبد الوهاب "عاشق الروح"، والريحاني يستمع إليها بكل جوارحه، بينما تتمزق مشاعره، ويعرف الجمهور، المتوحد معه، استحالة أن تنتهي القصة تلك النهاية السعيدة التقليدية، أي بحصوله على قلب الفتاة، ورغم ذلك، لا يخلو الفيلم من غمزات واضحة في اتجاه النقد الاجتماعي. صحيح أن شخصية "الاستاذ حمام" هي شخصية تتسق تماما مع تلك الشخصيات التي كان يقوم بها الريحاني في المسرح (والسينما أيضا)، فهو يقوم بدور رجل ينتمي إلى الشريحة السفلى من الطبقة الوسطى، لديه قسط من التعليم، يؤهله للعمل كمدرس، غير أنه يفقد عمله بسبب جديته وطيبة قلبه وسوء طالعه، لكنه سرعان ما يعثر على وظيفة مدرس خصوصي لابنة الباشا. ويصور الفيلم الباشا كرجل متحرر، جاد ولكن غريب الأطوار، مهتم كثيرا بتعليم ابنته اللغة العربية. وداخل القصر، عندما يذهب المدرس لاستلام وظيفته الجديدة، يندهش كثيرا عندما يجد

أن الخادم المخصص لتقديم القهوة للضيوف يتمتع بدرجة عالية من الأناقة فيحسبه الباشا نفسه ويقف له احتراما إلى أن يكتشف الحقيقة، ثم يتكرر الأمر مع الموظف المكلف برعاية كلب الباشا، الذي يخاطبه بلهجة متعالية ويقول له خلال حوارهما الطريف إنه يحصل على راتب يبلغ 30 جنيها، وهو مبلغ كبير بمقاييس تلك الأيام. ولا نستبعد هنا أن يكون استخدام هذه الشخصية نوعا من "الغمز" إلى "أنطوان بوللي" مربي الكلاب (الإيطالي) في قصر الملك فاروق والذي لعب دورا مشهودا في الفساد السياسي في المراحل الأخيرة من العهد الملكي. ولكن هذه الشخصية هنا، تُستخدم في سياق رصد التناقضات الطبقية الهائلة. ولا ننسى أن الأستاذ حمام، يرد عندما يسأله مربي الكلب عن عمله بقوله، ساخرا من نفسه ومن الوضع بأكمله: "أنا بتاع كتب.. أنا (ثم يصدر صوتا بفمه دلالة على الاستهجان والسخرية ويكمل).. بتاع علم". فلا يملك مربي الكلب سوى التساؤل بدهشة: بس؟ فيجيب الريحاني بمرارة: بس. فيأتي التعليق الأخير من الرجل: أنعم وأكرم.. نهارك سعيد.. اتفضل اقعد!

هذا المشهد يلخص ببراعة ومن خلال الحوار البسيط الذكي (اشترك الريحاني مع بديع خيري في كتابة الحوار)، وأيضا من خلال أداء الريحاني وتعبيرات وجهه ونغمة صوته، ذلك التناقض الاجتماعي الصارخ، والتحسر على قيمة العلم والتعليم.. أليس هذا هو الحال نفسه الآن، بل وأسوأ كثيرا بالطبع، بعد مرور أكثر من ستين عاما على ظهور الفيلم!

ورغم الطيبة الواضحة في شخصية الباشا (يقوم بالدور ببراعة كبيرة سليمان نجيب) إلا أن طريقة تقديم الشخصية كما رسمت في السيناريو،

تجعلها أيضا هدفا للسخرية أحيانا، كما نرى عندما يؤكد للأستاذ حمام إلمامه الكبير منذ طفولته، باللغة العربية، ومعرفته بأخوات كان، ويأخذ في استعراض معرفته بها، غير أن "الريحاني- الأستاذ حمام"، يتوقف عند "ما انحل" لينفي نفيا قاطعا أن تكون "ما انحل" من أخوات كان، فيصر الباشا بحدة على أنها منهن، أي يصر على أن يفرض الباطل على الحق. ولأن الأستاذ حمام مر لتوه بتجربة فقدان عمله لسبب تافه، سرعان ما يستدرك ويوافق الباشا على رأيه في حين نعرف نحن المشاهدون أنه يتظاهر بالموافقة لكي يتجنب الطرد، إلا أنه كرجل من "أبناء البلد" عن حق، يستدرك أيضا بطريقته الخاصة: هي من أخوات كان صحيح، ولكن من أب تاني ياسعادة الباشا!

الباشا ربما تعجبه هذه المزحة فيقرر رفع راتب الأستاذ حمام، من سبعة جنيهات إلى 15 جنيها مرة واحدة، وربما يكون، كما يمكننا أن نرى من تحت جلد المشهد العبقري نفسه، قد أراد أن يشتري تستر المدرس على خطئه فيما يتعلق بـ"ما انحل" أمام ابنته ووكيل أعماله، فكيف يمكن أن يخطيء الباشا في معرفته بأخوات كان وهو الذي بدأ لتوه بالقول إنه يحفظها عن ظهر قلب منذ طفولته. وبعد أن يأمر الباشا مدير أعماله (مرزوق افندي- عبد الوارث عسر) بزيادة راتب المدرس، وفي لفتة عبقرية من السيناريو (والأداء التلقائي الجاد ولكن بصورة لا تملك إلا أن تجعلنا نضحك) لا ينسى الباشا قبل أن يترك الأستاذ حمام يواصل عمله أن يؤكد له وهو يشير بإصبعه في وجهه: "ما انحل.. إنت فاهم.. ما انحل" (أي لا يجب أن تجادل في أن "ما انحل" هي من أخوات كان) فالباشا دائما يجب أن يكون على حق.. أليس هو الباشا!

ولاشك أن من عوامل النجاح الكبير الذي حققه الفيلم أيضا وجود كل هذا العدد من النجوم الأسطوريين معا في فيلم واحد، وإسناد أدوار مناسبة تماما لشخصياتهم الحقيقية إليهم.. فهناك أولا نجيب الريحاني، نجم النجوم في عصره، وأنور وجدي وليلى مراد وسليمان نجيب وفردوس محمد وعبد الوارث عسر وزينات صدقي ومحمود المليجي واستيفان روستي ونبيلة السيد، بل إن هناك أيضا عملاق التمثيل يوسف وهبي، الذي يقوم بدوره الحقيقي، ولا ننسى أيضا ظهور الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي يؤدي ملحمته الغنائية الأوبرالية "عاشق الروح" قبل نهاية الفيلم. ومن كان يحلم أصلا باجتماع كل هذا العدد من العمالقة في فيلم واحد، بل وهناك أيضا ممثل سيصبح له شأن كبير بعد ذلك، هو فريد شوقي الذي يقوم بدو ثانوي عندما يظهر في مشهد واحد داخل الكباريه في دور أحد حراس المكان، بينما يقوم استيفان روستي بدور صاحب الكباريه.

ولعل من أهم العوامل التي ساعدت على رواج الفيلم ونجاحه الكبير الأغاني الجديدة البديعة لليلى مراد، التي كُتبت خصيصا للفيلم، وقام بتلحينها محمد عبد الوهاب، الذي كان طرفا مشاركا مع أنور وجدي، في إنتاج الفيلم.

يبدأ الفيلم بأغنية "اتمختري واتميلي ياخيل" وهي أغنية رومانسية شاعرية يقدم الفيلم بها شخصية ليلى، المحاطة بصديقاتها، وكلهن على ظهور الخيل، ثم طبعا أغنية "أبجد هوز" وهي أغنية خفيفة أقرب إلى "المونولوج"، لم يكن من المتصور أصلا أن يلحنها محمد عبد الوهاب بل ويبرع في تلحينها على هذا النحو، فقد أدخل فيها للمرة الأولى، إيقاعات الرقص الذي يعتمد على الطرق بالأقدام على الأرضية، وهو نوع من

الرقص كان قد انتشر في أمريكا في الثلاثينيات، وبرع فيه بوجه خاص، الراقصون السود. وقد أخرج فرنسيس فورد كوبولا فيلما كاملا هو فيلم "نادي القطن" (1985) وكان أساسه هذا النوع من الرقص. وقد جعل عبد الوهاب الطرقات الإيقاعية السريعة على الأرضية تنفرد بشريط الصوت في الأغنية في دقات منفردة، كما استخدم أيضا آلة كانت جديدة تماما على الموسيقى العربية في ذلك الوقت هي آلة خشبية يصفق بها العازفون فتصدر صوتا مميزا له رونق خاص، ناهيك بالطبع عن كلمات "أبجد هوز" الطريفة جدا التي كتبها حسين السيد.

وهناك أغنيات أخرى أصبحت بعد الفيلم من أشهر أغاني ليلى مراد مثل "عيني بترف" و"الحب جميل" و"الدنيا حلوة" و"مليش أمل".

ولاشك أن ليلى مراد تألقت في هذا الفيلم، وبدت شديدة الفتنة والجمال والجاذبية الناعمة، وكانت تتمتع بخفة الظل، والرقة والصوت العذب الهامس الجميل، بل والمدهش أيضا أنها تمكنت من التمثيل بصورة طبيعية، وأضفت على الدور ملامح رومانسية جميلة لاتزال عالقة في الذاكرة حتى يومنا هذا.

كانت ميزة فيلم "غزل البنات"، أن كلا من جمهور "الترسو" وجمهور الطبقة الوسطى معا، تعرف على نفسه في شخصية الأستاذ حمام، وتعاطف مع ذلك المدرس البائس، تعيس الحظ، الذي تسوقه الظروف إلى حيث يدق قلبه بالحب، ولكنه ذلك الحب المستحيل، فيستسلم لمصيره، ويُضحي بحبه من أجل إسعاد حبيبته. ولعل بساطة العرض وتبسيطه، وتغليفه بتلك المسؤولية "الأبوية" التي تدفع الأستاذ حمام إلى التخلي عن أنانيته ورغبته في التحقق من خلال الحب، نزولا على واجبه

تجاه فتاة هي في عمر ابنته، من أسباب وصول الفيلم إلى الجمهور العريض.

ولاشك أن جمهور الترسو أيضا، استمتع بـ"الشجيع"، أو نموذج "البطل" الذي جسده أنور وجدي، بطل تلك المرحلة، عندما أخذ يسدد اللكمات إلى الشرير "أنور" (محمود المليجي) داخل الكباريه، وتمكن من إنقاذ ليلى.. تلك الزهرة البريئة من بين أنياب الوحوش.. في ذلك الزمن.. زمن الترسو!

(2)
في نادي السينما

كان نادي القاهرة للسينما مشروعا طموحا من مشاريع وزارة الثقافة في عصر الوزير ثروت عكاشة. وأظن أن الفكرة ولدت من رحم حالة الزخم السينمائي الذي شهدته مصر بعد هزيمة 1967.
كانت هناك حالة من المراجعة الثقافية والسياسية التي اجتاحت البلاد، وشغلت المثقفين تحديدا، بالبحث في أسباب الهزيمة، والرغبة العارمة في التحرر من الثقافة التقليدية العتيقة، والتطلع إلى ثقافة أخرى، أكثر حداثة، وأكثر تعبيرا عن التحولات العضوية التي وقعت داخل "الانتلجنسيا" المصرية في علاقتها بالطبقة الوسطى، وبالسلطة.
وكانت هناك رغبة في تطوير السينما، ومد تجربة تدخل الدولة في الإنتاج والتوزيع والعرض من خلال ما عرف بـ"القطاع العام السينمائي"، على استقامتها، والتطلع أيضا إلى ربط العملية الإنتاجية، بالعملية الثقافية، أي إتاحة الفرصة لظهور ثقافة سينمائية جديدة يمكنها أن تساهم في تطوير الذوق والوعي بحيث تتغير نظرة الجمهور في تعامله مع الفيلم.
ولاشك لدي في أن وراء هذه الرؤية كان يقف عدد من المثقفين والنقاد الذين أرادوا تطوير تجربة "جمعية الفيلم" (التي تعد الكيان الثقافي السينمائي الأعرق في مصر فقد تأسست عام 1960)، لكن لاشك لدي أيضا في أن النظرة الرسمية للدولة الناصرية وقتها، تلاقت مع رغبة النقاد في الانفتاح السينمائي على التيارات الحديثة والتجارب السينمائية الجديدة في العالم، ولكن ليس بغرض التطوير والتثقيف وزيادة الوعي

فقط، بل أيضا لاستيعاب واحتواء حركة السينمائيين الجدد من الشبان الغاضبين الذين كانوا قد نجحوا في تأسيس "جماعة السينما الجديدة"، وأخذوا يطالبون بـ"حصة" مناسبة من مخصصات الإنتاج السينمائي في "القطاع العام"، أي من خلال مؤسسة السينما الحكومية التي كانت تنتج عددا لا بأس به من الأفلام سنويا، لم تكن بالضرورة كلها من الأفلام الجيدة، بل كان فيها أيضا ما عرف بـ"أفلام حرف ب"، على غرار ما كان سائدا في هوليوود، وهي أفلام كان هدفها الأساسي تجاريا، ولم يكن هناك مانع بالتالي من ظهور أفلام مثل "شنبو في المصيدة" و"من أجل حنفي" و"الزوج العازب" وغيرها!

وكان الصراع بين القديم والجديد قد انفجر في المجتمع المصري في تلك الفترة التي عرفت أيضا نشاطا كبيرا وزخما في إصدار المجلات الثقافية مثل "الفكر المعاصر" و"المجلة" و"الكاتب" و"الطليعة"، وغيرها.

كانت الدولة تسعى إلى الاحتواء، وربما أيضا إلى نوع من "الأدلجة"، أي السيطرة الأيديولوجية على المثقفين بتياراتهم المختلفة التي كانت تميل في ذلك الوقت تحديدا، إلى اليسار، حتى لا تفلت الأمور من بين أيدي سلطة كانت تشعر بحجم الغضب الكامن في الصدور، وكان "التنفيس والاحتواء وتقديم بعض التنازلات المحكومة" أفضل ما تملك تقديمه، فلم يكن ممكنا مثلا أن تترك تجمعات السينمائيين تتخذ لنفسها مسارا خاصا، بل سعت السلطة إلى ربطها من البداية بالدولة، وبالسلطة الثقافية من خلال وزارة الثقافة، ولكن بحصافة وذكاء ومنح بعض التنازلات في الطريق، وليس باتباع سياسة العصا والجزرة، ورفع شعارات فجة مثل "إدخال المثقفين إلى الحظيرة"، كما حدث بعد ذلك في عهد آخر مختلف تمام الاختلاف!

تأسس "نادي السينما" في هذا المناخ، وأداره في البداية الناقد مصطفى درويش، عندما كان يقدم عروضه في موسمه الأول (1968) في قاعة "إيوارت" بالجامعة الأمريكية. وكان مصطفى درويش رقيبا سابقا وفي الوقت نفسه، قاضيا في مجلس الدولة.

والطريف أنه عندما فتح النادي أبوابه للعضوية تقدم للحصول على عضويته أكثر من خمسة آلاف عضو، تحت تصور أن النادي سيعرض "الأفلام الممنوعة"، بكل ما يمكن فهمه بالطبع من كلمة "ممنوعة" هنا، والمقصود الأفلام التي تتضمن مناظر مثيرة.

إلا أن الوزارة أوضحت أن الهدف من تأسيس نادي السينما ليس عرض أفلام ممنوعة، بل عرض الأفلام ذات القيمة الفنية الرفيعة، ولذلك رفض النادي قبول مئات الطلبات واكتفي بنحو ألف عضو، ارتفع بعد ذلك إلى نحو ألفي عضو، عندما أصبح يعرض أكثر من عرض واحد، في سينما أوبرا، وفي قاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية أو قاعة النيل. وكان هذا العدد كبيرا جدا بمقاييس نوادي السينما في العالم التي لم يكن يزيد عدد عضوية كل منها عادة عن 300 عضو.

في العام الأول من عمر النادي (1968) كانت العروض، كما ذكرت، تقام في قاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية. وفي العام التالي انتقلت عروض النادي إلى سينما أوبرا في وسط القاهرة، في واحد من أجمل الميادين، وهو ميدان الأوبرا أو ابراهيم باشا سابقا، حينما كانت "الأوبرا" القديمة التي أنشأها الخديوي اسماعيل، مؤسس القاهرة الحديثة (تعرف أيضا بالقاهرة الاسماعيلية) لاتزال قائمة قبل احتراقها أو حرقها في أكتوبر من عام 1972. وكان يجاور سينما أوبرا "كازينو صفية حلمي" الذي يعتبر جزءا من تاريخ الفن الغنائي في مصر، وكان الميدان مفتوحا، يتمتع

بالرونق والسحر والجمال، تتفرع منه الشوارع الرئيسية الشهيرة: ابراهيم باشا (الذي أطلق عليه شارع الجمهورية) وفيه سينما "حديقة النصر" الصيفية التي شاهدنا فيها عشرات الروائع السينمائية العالمية، وشارع فؤاد الأول (26 يوليو)، وشارع عبد الخالق ثروت. وفي الركن الأيسر من الميدان كان هناك سور الأزبكية الأسطوري التي لاتزال ذكراه قائمة حتى يومنا هذا.

كان الاتفاق بين نادي السينما ودار سينما أوبرا، على تخصيص حفلة المساء من كل أربعاء لعروض النادي.

وكنا نلتقي أمام مدخل سينما أوبرا، مساء كل أربعاء، مع عشرات الشخصيات المرموقة من النخبة المثقفة. وكان النقاد والسينمائيون الشباب أيضا يتجمعون ويتناقشون مناقشات طويلة تسبق الدخول لمشاهدة العرض، حيث كان يتولى أحد النقاد تقديم الفيلم، على أن تعقب العرض مناقشة مفتوحة كانت تستمر أحيانا إلى ما بعد منتصف الليل.

وقد تخرج من نادي السينما الكثير من النقاد والسينمائيين أيضا، أي الشباب الذين اتجهوا لدراسة السينما، بعد أن تشبعوا بثقافتها، وتعلموا أبجديات السينما من خلال المشاهدة والتحليل أولا، قبل استكمال الدراسة العملية.

وأعتقد أن انتهاء دور نوادي السينما في العالم، وليس في مصر فقط، وتضاؤل أهمية ما ظل قائما منها، يعود أساسا، إلى الانتشار الهائل للفيديو أولا، ثم للأسطوانات المدمجة (DVD) التي وفرت الفرصة للشباب لمشاهدة ما يرغبون، بل أدى انتشار الانترنت أيضا إلى أن أصبح الكثير من الأفلام الفنية متاحا عبر الشبكة العالمية للانترنت، ويمكن أيضا تحميله على جهاز الكومبيوتر ومشاهدته وإعادة مشاهدته

مرات ومرات. وربما يرجع الأمر أيضا إلى تراجع فكرة الثقافة في محيط جماعي، بعد أن انتشرت القيم الفردية الانعزالية لدى الشباب.

لكن ينبغي أن أقول إن المشاهدة في "نادي السينما" تختلف تماما عن مشاهدة الأفلام على شاشة الكومبيوتر المنزلي، فالفيلم مكانه الطبيعي يظل في قاعة السينما، أي على الشاشة الكبيرة، ولا يمكن أن ترقى مشاهدة الأفلام في غرفة صغيرة بشكل فردي تماما إلى طقس المشاهدة الجماعية وسط جمهور. أضف إلى ذلك بالطبع، وجود نشرة مطبوعة حول الفيلم المعروض، والمناقشات الثرية التي تعقب العروض، وتتيح الفرصة للاستماع إلى الآراء المختلفة. ومن الجدل الذي يدور، يستفيد المرء ويكون صورة أكثر وضوحا، سواء عن الفيلم، أو عن ثقافة الناقد الذي يتولى إدارة المناقشة.

يوسف شريف رزق الله

بعض من يكتبون عن السينما لا يحترمون الترجمة، بل إن "المجتمع الثقافي" في مصر أصبح، بشكل عام، لا يحترم الترجمة، فقد صارت الترجمة مهنة على المشاع، أي أصبحت مهنة يمارسها كل من يعرف، ومن لا يعرف. والمقصود بالمعرفة ليس فقط معرفة اللغة الأجنبية التي يترجم عنها، أو أصول اللغة العربية التي تترجم إليها، بل معرفة وإلمام كاف بالمادة موضوع الترجمة، فترجمة كتاب في جانب من جوانب الفن السينمائي مثلا، ليس مثل ترجمة كتاب سياسي يقوم على التحقيق، أو المذكرات، وليس كترجمة كتاب في العلوم الطبيعية. فلكل مادة المتخصصون فيها. ولكن بكل أسف، لم يعد هذا قائما، بل أصبحنا نرى الكثير من الكتب التي تظهر في الغرب تصدر في ترجمات سريعة رديئة

استهلاكية، فيها قدر كبير من الضحك على ذقون القراء. ومن هذه الكتب أتذكر على سبيل المثال، كتاب روجيه جارودي "الأساطير المؤسسة لدولة إسرائيل" الذي صدرت منه ترجمة رديئة للغاية، معظمها كلام خاطيء أوغير دقيق، إلى أن صدرت ترجمة جيدة منه عن إحدى دور النشر المحترمة في مصر. وهناك أحيانا مترجمون من الكبار، أي من أساتذة الأدب الانجليزي، قد لا يعرفون كنه المادة التي يترجمونها أو يقتبسون منها في كتبهم، رغم معرفتهم باللغة الإنجليزية وآدابها.

ولعل من أجمل ما قرأت في معرض التعبير عن فوضى الترجمة والكتابة، ما كتبه الصحفي الكبير محمد حسنين هيكل ذات مرة من أننا: "نؤلف في حين أننا نترجم، ونترجم بينما نحن في الحقيقة نؤلف"!

فيما يتعلق بترجمة النقد السينمائي وجوانب الثقافة السينمائية لعل من الغريب جدا أن أقرر هنا أن من أفضل من ترجموا في هذا المجال، ناقد وكاتب، لم يصدر له كتاب واحد، بينما كان يمكن أن يملأ ما ترجمه في السينما، مجلدات. والحديث هنا عن الناقد السينمائي يوسف شريف رزق الله.

كان يوسف يترجم أسبوعيا تقريبا لنشرة نادي السينما بالقاهرة في عصره الذهبي، أي لمدة عشرين عاما، من 1969 إلى 1989. وكانت ترجمات يوسف من مقالات ومقابلات وتقارير ومقالات نقدية ومعلومات وتحقيقات عميقة، متخصصة، عن الظواهر السينمائية في فرنسا والعالم، تثرينا وتغذي ثقافتنا. ويكفي أن يراجع المرء مجلدت نشرة نادي السينما في السنوات المشار إليها، لكي يقف على كنوز من المعلومات والتحليلات التي لم يوجد لها مثيل من بعد، بهذا الشكل الأسبوعي المنتظم والشامل.

كانت ثقافة يوسف السينمائية الموسوعية، وإجادته التامة للغتين، الفرنسية والإنجليزية، إلى جانب معرفته الممتازة باللغة العربية، تساعده على تقديم هذه الترجمات الجميلة، السلسة، الواضحة، الثرية. فضلا عن هذا كله، كان يوسف ولايزال أساسا، من هواة السينما الكبار بلا أدنى شك، ولولا حبه وإخلاصه لما يحب، لما أنتج كل ما أنتجه، بزهد واضح، ودون أي رغبة في الادعاء أو البحث عن الشهرة، فقد كان يكتفي بالنشر في نشرة نادي السينما التي كان يكتب لها أيضا الدراسات التفصيلية عن الأفلام أحيانا مع غيره من كبار النقاد، أو في مجلة "المسرح والسينما" ثم "السينما" إلى أن توقفت. وأظن أنه كتب أيضا لمجلة "الإذاعة والتليفزيون" لفترة، وكان بالطبع قطبا أساسيا في جريدة "السينما والفنون" الأسبوعية التي صدر منها 33 عددا عام 1977 ثم أغلقت بضغوط مباشرة من السلطة. ولم يحدث قط أن وضع يوسف اسمه على أي مادة مترجمة، باعتباره مؤلفها أو كاتبها، كما يفعل كثيرون حاليا، بل كانت المادة المنشورة دائما مشفوعة في النهاية بعبارة "ترجمة: يوسف شريف رزق الله".

كان يوسف من أوائل الذين تولوا تعريفنا، من خلال ما نقله إلى العربية، بعدد من أبرز وأهم السينمائيين في فرنسا وأوروبا عموما، ليس فقط من الأجيال صاحبة التراث المؤثر، بل من التيارات الجديدة التي كانت تظهر من وقت إلى آخر. وقد كنا سعداء الحظ أن نشأنا ونشأ اهتمامنا بالسينما في تلك الفترة من أواخر الستينيات، عندما كانت حركة التجديد في السينما الأوروبية وسينما القارات الثلاث، في أوج مجدها وانتفاضتها على السينما التقليدية القادمة من هوليوود. وكانت فرنسا تحديدا، "كعبة" الحركات الجديدة في السينما، من الموجة الجديدة إلى سينما الحقيقة،

إلى السينما النضالية، وغيرها. وكان المخرج الفرنسي الشهير جان لوك جودار قد أعلن وقتذاك، تمرده على السينما القديمة التي كان يصنعها واصفا إياها بـ"السينما البورجوازية"، وأقدم على إخراج تجارب جديدة "ثورية" في الشكل والمضمون. وكانت حركة الاحتجاج العالمية التي تصدرتها جماعات الشباب في العالم ضد حرب فيتنام والوحشية التي كانت تمارسها القوات الأمريكية هناك، قد أضافت رافدا فكريا مثيرا إلى حركات التجديد في السينما، التي بدا ميلها بوضوح في تلك الفترة، بل وربما منذ تلك الفترة أيضا، إلى اتباع أسلوب الفيلم التسجيلي في الأفلام الروائية الطويلة. وعلى سبيل المثال، لم يكن غريبا أن يظهر في تلك الفترة، فيلم مثل "معركة الجزائر" (1969) للمخرج الإيطالي الكبير جيلو بوتيكورفو، لايزال يعد نموذجا على تلك السينما المتمردة العظيمة.

كان يوسف أيضا جريئا جدا فيما ينقل لنا عن الفرنسية، عن مخرجين لم نكن نعرف عنهم كثيرا، مثل جورج كلوزو وجان بيير ميلفيل وأندريه ديلفو (البلجيكي) وماركو فيراري (الإيطالي) وبرتران تافرينييه وكوستا جافراس وبرتران بلييه وفرنسوا تريفو وكلود شابرول وكلود ليلوش، وغيرهم. ولعل من أهم ما نقله لنا يوسف أيضا، الكثير من أدبيات سينما التمرد والغضب التي ارتبطت بحركة التمرد المشهودة في مايو 1968 في فرنسا، بل كان يوسف من أوائل من كتبوا عن تأثير هذه الحركة على السينما، وقدم لنا سردا تفصيليا دقيقا لتطور الأحداث في باريس منذ إعفاء مدير السينماتيك الفرنسية هنري لانجلوا، من منصبه، إلى اندلاع غضب المثقفين والسينمائيين الذين تزعمهم جودار وتريفو، ثم انتفاضة الطلاب، وانضمام العمال إلى الطلاب وإقامة المتاريس في باريس

وتحويلها إلى ثكنة عسكرية. وقد نشر هذا في مجلة "المسرح والسينما" وكان عضوا في هيئة تحريرها ولم يكن قد بلغ الثلاثين من عمره بعد.
وكان ما عرضه يوسف يأسرنا، أبناء جيلي وأنا، فقد كنا مفتونين بقدرة السينمائيين الشباب على إشعال شرارة حركة ثورية في بلد من أعرق الديمقراطيات في العالم. وكانت ثورة الشباب وقتها في قمة مدها في أوروبا، وكانت مظاهرات الشباب في العواصم الأوروبية ترفع صور ماوتسي تونج (الذي كان قد بدأ الثورة الثقافية في الصين)، وصور ماركس ولينين وكاسترو وجيفارا. وقد امتدت الحركة الثورية أيضا إلى مصر في أول مظاهرات تندلع منذ استيلاء الجيش على السلطة في 1952، احتجاجا على "مجتمع القهر" و"زوار الفجر"، وتطالب بالديمقراطية، وتحمل المسؤولين فيما عرف بـ"الاتحاد الاشتراكي"، والدولة عموما، مسؤولية الهزيمة، بعد أن انكشف حجم ما يكمن من فساد تحت السطح البراق للشعارات السائدة في 1967.
كان يوسف شريف وراء اختيار عدد من أهم الافلام التي عرضت في "نادي السينما"، وهي في معظمها فرنسية، وكانت بالنسبة لأبناء جيلي، الذي جاء بعد جيل يوسف ورفاقه، اكتشافات حقيقية.
من هذه الافلام، التي لازلت أتذكرها وأتذكر ما كتبه وترجمه يوسف حولها، فيلم بديع بعنوان "لا تلمس المرأة البيضاء" Touche pas à la femme blanche لماركو فيراري، وهو من الإنتاج الفرنسي- الإيطالي المشترك.
لم أكن، في ذلك الوقت من عام 1974، قد ذهبت إلى باريس، أو قمت بزيارة أي بلد خارج مصر، فقد كنت في مرحلة الدراسة الجامعية. وكان الفيلم يدور في منطقة عرفت أنها شهيرة جدا في قلب باريس هي منطقة

سوق الهال Les Halles وكان الفيلم مزيجا من الخيال المبني على التاريخ القديم والتاريخ الحديث، ففي هذا السوق القديم كان العمال والطلاب قد أقاموا المتاريس، وأخذوا يشنون الهجمات على قوات الأمن الفرنسية. وإذن فقد استخدم السوق كمكان محصن للاحتماء والهجوم المضاد. ولذلك كان من أول القرارات التي اتخذتها السلطات الفرنسية بعد مايو 1968، إزالة السوق من الوجود وفتح المنطقة وتحويلها إلى منطقة سياحية تمتلئ بالبوتيكات الحديثة على نحو ما نرى الآن، وهو ما رأيته بعد أن قمت بأول زيارة لي إلى باريس عام 1981.

وفي الفيلم، وهو نوع من "البارودي" parody أي التصوير الساخر، والكثير من الإحالات الفكرية والتاريخية التي تربط بطريقة مضحكة، بين ما يحدث من هدم وتحطيم واقتحام بشع من جانب قوات الشرطة الفرنسية لسوق الهال وتدميره، وما حدث من إبادة للهنود الحمر في أمريكا على يدي الجنرال جورج أرمسترونج كاستر، الذي عرف بلقب "جزار الهنود الحمر". ولكننا نرى هنا "كاستر" معاصرا تماما (يقوم بدوره ميشيل بيكولي) وهو يقود قواته التي تركب الخيول في وسط باريس أثناء هجومها على المكان الذي تحصن فيه عدد من صغار النشطاء والتجار لحماية سوقهم الذي اشتهر تاريخيا، وأظنه كان يستخدم أيضا كمنطقة تحصن في زمن "كوميونة" باريس الشهيرة.

معركة تصفية سوق الهال تحال سينمائيا، إلى نموذج مضحك لما عرف تاريخيا باسم "معركة القرون الصغيرة"، آخر المعارك التي خاضها كاستر ضد الهنود الحمر والتي انتهت بهزيمة قواته ومقتله. وكانت هناك إحالات "بصرية" إلى حرب فيتنام. وفي أحد المشاهد الساخرة، تظهر صورة الرئيس الأمريكي نيسكون.

ومن الجدير بالذكر أن موجة الأفلام التي تعيد للهنود الحمر اعتبارهم، وتنتقد الوحشية التي تعامل بها الأمريكيون البيض مع السكان الأصليين في القارة الجديدة، كانت قد دشنت رسميا عام **1970** بفيلم آخر شهير هو "العسكري الأرزق" **Solider Blue** اهتم به يوسف شريف كثيرا هو وأبناء جيله من النقاد، بل وأتذكر أيضا أنه دارت حول هذا الفيلم في أوائل السبعينيات معركة نقدية في مصر، فهناك من كان يعتبره فيلما ثوريا جريئا يفضح الإمبريالية الأمريكية، وهناك من جهة أخرى، من اعتبره محاولة لتبرير بل وتجميل الطغيان الأمريكي، بدعوى أن هوليوود لا يمكنها أن تتناقض أصلا مع "المؤسسة" الحاكمة في واشنطن.

وسيثبت الزمن وحده فيما بعد، خطأ تلك النظرية الأخيرة، وأن بداية السبعينيات كانت أيضا بداية ظهور "تيارات" متباينة داخل هوليوود، وإنه ليس من الممكن اعتبارها كيانا واحدا مصمتا خاليا من التناقضات.

وأذكر أنه كان هناك في ذلك الوقت، تقليد جميل اقتبسته "سينما مترو" تحديدا، يحاكي التقليد الذي نراه في دور العرض الأوروبية، والفرنسية بوجه خاص، هو أن تضع دور العرض إلى جانب الصور الموجودة للدعاية للفيلم المعروض في مدخلها، اقتباسات من مقالات النقاد البارزين وآرائهم عن الفيلم. وكان هذا على نحو ما، احتفاء بالنقد، وإعلاء من قيمة الكلمة المكتوبة وتأثيرها على مشاهدي السينما.

وكانت مقتطفات من مقالات وكتابات سمير فريد وسامي السلاموني ويوسف شريف وخيرية البشلاوي ومصطفى درويش توضع في مداخل سينما مترو، وكنا نتوقف ونقرأ، ولم تكن السينما تحرص فقط على وضع مقالات الإشادة بالفيلم، بل وأيضا ما يتعارض معه. وقد نال "العسكري الأزرق" نصيبه في هذا المجال.

في نشرة نادي السينما، التي كانت مجلة سينمائية حقيقية، أسبوعية، عميقة، ومتخصصة، كانت مقالات ودراسات سمير فريد عن تاركوفسكي وجودار وبرتولوتشي وغيرهم، ومقالات فتحي فرج عن جوزيف لوزي وأعلام السينما البريطانية الجديدة مثل كاريل رايز وتوني ريتشاردسون وليندساي أندرسون وبيتر واتكنز وسيناريوهات العبقري الراحل هارولد بنتر، والتغطيات الدورية الحافلة لسمير فريد ورفيق الصبان ويوسف شريف وأحمد الحضري ثم سامي السلاموني في مرحلة لاحقة، لمهرجان كان، مرجعا رئيسيا لنا، نستمد منه معارفنا حول أبرز الاتجاهات في السينما العالمية. وكان الناقد الكبير رءوف توفيق ينشر مقالاته الممتعة عن أفلام مهرجان كان في مجلة "صباح الخير" ثم تصدر فيما بعد، في كتب بديعة.

ما الذي حدث بعد مرور السنين، أين ذهب حماس هؤلاء النقاد للكتابة الجادة عن الأفلام، وإعطاء الفيلم حقه من النقد والتحليل التفصيلي الذي كان يعد من أرقى أنواع النقد وأكثرها فائدة، ولماذا أصبح من ظلوا على قيد الحياة منهم، الذين تتوفر أمامهم فرصة للنشر بدون معوقات، يحجمون عن كتابة النقد السينمائي بهذا المفهوم، إكتفاء بكتابة الخواطر والانطباعات والتعليقات السريعة؟

أظن أنه تغير المناخ العام، وغياب الأطر التي كانت تجمع النقاد على أهداف واحدة، بغض النظر عن تحقيق المنفعة المادية، بل وغياب الهدف الثقافي الأكبر والأشمل، أي القيام بدور فاعل في الواقع، ونقل المعرفة إلى شرائح أوسع من الشباب، والهرولة بدلا من ذلك، إلى الدخول في "الحظيرة"، والحصول على نصيب من "الكعكة" الرسمية بأقل جهد ممكن، ومن خلال استخدام واستثمار الأسماء التي صنعها أصحابها

في ظروف عمل جاد في الماضي، لخدمة المؤسسات الثقافية، الجديدة، الشكلية، التي تأسست دون فعالية، ودون مشروع، بل وفي غياب أصحاب المصلحة الحقيقية، أي الجمهور نفسه.
ولكن هل الذنب هو ذنب ذلك "الزمن" الجديد فقط؟ لاشك أيضا، أن الحياة اختيارات، وأن موقف المثقف يعكس اختياره، وكل مثقف مسؤول في النهاية، عن اختياراته. ولكن المجتمع كله هو الذي يدفع الثمن في النهاية.

نديم ميشيل: عاشق السينما والناس

على مدخل "نادي السينما" أو دار "سينما أوبرا" التقيت عام 1974 بشخصية ستترك تأثيرها الكبير في الوسط الثقافي، بل وعلى المستوى الشخصي، أي علي، وعلى كثير من الأصدقاء، لسنوات قادمة، دون أن تكون لهذه الشخصية بالضرورة، خلفية ثقافية راسخة. هذه الشخصية هي لشاب يدعى نديم ميشيل.
للوهلة الأولى بدا أن هناك شيئا ما خطأ في وجه نديم، فقد كانت نظاراته تميل إلى جانب ما من وجهه، ولم يكن من السهل تعديل وضعها بحيث تتخذ الوضع الطبيعي، وكانت طريقة نديم في الحديث تشي أيضا بأنه ربما يكون من أصل "أجنبي" (أو بالأحرى "خواجاتي")، فقد كان يتكلم بإيقاع سريع، ويتلعثم، ولا يستطيع أن ينطق حرف القاف بل كان ينطقه مثل الكاف، ولكنه كان متحمسا حماسا كبيرا، وكان مندفعا بعض الشيء، يريد أن يروي لك كل شيء عن كل الناس في وقت واحد وعلى الفور.
وكان أيضا يشوبه بعض التوتر العصبي الناتج عن الشعور بالحرج لأنه لم يكن يجيد التعبير عن نفسه تماما.

ومع ذلك، فقد كان نديم الذي كان يكبرني بنحو ثماني سنوات، يبدو وكأن الزمن يمضي في حياته، دون أن يترك تأثيرا عليه، فقد كان دائما يبدو مثل طفل كبير، بملامحه البريئة الطفولية، وابتسامته، وحديثه الذي قد يبدو أيضا، في بعض الأحيان، أقرب إلى مشاكسات الأطفال. ولعل هذه الخصال كانت من الأشياء المحببة فيه، التي قربته من الناس، فقد كان يتمتع بقدر كبير من البراءة التي كان يفتقدها الكثيرون، لكنه لم يكن غبيا، بل شديد الذكاء، وكان يمتلك قدرة على تحليل الشخصيات التي يقابلها، وفهم نقاط ضعفها، وكشف انتهازية سلوكياتها أيضا.

وقد شدتني كثيرا جدا شخصية نديم، خصوصا بعد أن وجدت أن أهم ما يميزه، هو صدقه وبساطته، وإخلاصه الشديد، وميله للخير، وحبه الجم للناس البسطاء، ورغبته الحقيقية والصادقة في أن يتعلم وينضج ويفكر. وكان نديم، كما نقول عادة، "دودة كتب"، أي كان قادرا على التهام كتاب واحد من الحجم الكبير، في يوم واحد، لا ينام قبل أن يأتي عليه. وكان حكمه على الكتابات صائبا غالبا، رغم أنه لم يكن مثقفا كبيرا، بل ولم يكن متعلما تعليما جامعيا.

وقد عرفت أن نديم ينتمي إلى أب من طائفة الروم الكاثوليك، وكان والده مصري من أصول لبنانية، ووالدته يونانية، وكانت سيدة شديدة الطيبة والسماحة والدفء، وكان نديم يقيم معها في شقة واحدة هو وشقيقته "نادية"، في شارع محمد صدقي في باب اللوق بوسط القاهرة. وكنت أحيانا أمزح مع نديم فأقول له إن البابا شنوده لا يمكنه أن يحاسبه فقد كان نديم تابعا في الحقيقة، لبابا الفاتيكان، أي ضمن أقلية ضئيلة من مسيحيي مصر (ومعظمهم من الأرثوذكس) كان يصفها هو بأنها "أقلية الأقلية"!

ويمكن القول إن نديم، لم يكن فقط قاهريا حتى النخاع، بل كان ينتمي قلبا وقالبا، إلى منطقة "وسط القاهرة"، أي إلى ذلك "المربع السحري" الذي يصفه الكتاب الانجليز الذين أحبوا القاهرة "الحديثة"، ويصفون في كتبهم، أجواء عصرها الذهبي في أربعينيات من القرن العشرين.
ويمكنني القول أيضا إنني تعرفت على وسط القاهرة عن طريق نديم، واكتشفت سحر الكثير من أماكنها، وثراء مقاهيها التي كانت لاتزال مزدهرة، وحاناتها، ومحلاتها التي كانت نموذجية في الرونق والسحر قبل أن يهجم عصر الانفتاح، ويهجم "العشوائيون الجدد" بثقافتهم المتدنية، وتبدأ أكبر عملية "تربيف" للعاصمة الأهم في الشرق الأوسط، بسبب ازدياد مصاعب الحياة بعد أن جعل السادات لمصر "ثمنا"، أي بعد أن تضاعفت الأسعار فأصبحت فوق طاقة الإنسان البسيط، وهاجر الفلاح المصري من الريف إلى المدينة بالملايين، بل و"طفش" الكثير من الفلاحين خارج مصر، في أول وأكبر هجرة جماعية في التاريخ للفلاح المصري، متخليا عن أرضه وأرض أجداده، بعد أن أصبحت لا تساوي ثمن السماد الذي يشتريه للإبقاء عليها صالحة للزراعة.
وأصبحنا، بقدرة قادر، نشاهد شخصا ريفيا في جلبابه، يقف في شارع شريف بالقرب من نادي محمد علي أو نادي الدبلوماسيين الشهير في وسط القاهرة، يشوي الذرة الخضراء ويبيعها للمارة، كما رأينا من يحتل مكانا أسفل جسر في شارع الجلاء أو في ميدان محطة مصر الشهير بميدان رمسيس الثاني، ملك ملوك مصر القديمة، لكي يعد الشاي ويبيعه لمن يريد أن "يضبط دماغه" على الماشي، خلال لهاثه اليومي من أجل قضاء مصالحه الصغيرة المتعثرة داخل سراديب المصالح الحكومية التي

تفشت فيها الرشوة حتى أصبحت شبه مقننة باعتبارها مجرد "إكرامية، أو مساعدة يقدمها القادرون إلى غير القادرين"!

حقا، لقد أصبح هناك لمصر ثمن، مع ارتفاع سعر متر الارض مائة ضعف، وهبوط سعر الإنسان إلى ما تحت مستوى الصفر.

كان هذا المناخ يولد في مصر، ويتجه بالقاهرة إلى التحول، عندما التقيت بنديم عام **1974**. وكانت هناك حالة من الانفتاح الثقافي بعد حرب أكتوبر التي اعتبرها السادات "آخر الحروب"، وأخذ يعد العدة لتحويل المجتمع إلى نظام تعدد الأحزاب: حزب رسمي للدولة يسيطر على مجريات الأمور إلى يوم أن يقضي الله أمرا كان مفعولا، ومجموعة من النوادي السياسية التي يطلق عليها أصحابها "أحزاب المعارضة"، يتعين عليها أن تستمتع بممارسة دور المعارض دون أن يكون لها أي تأثير يذكر على حركة الشارع، وأن تنكمش داخل مقراتها ومن خلال صحفها التي أخذت تتضاءل وتضعف باستمرار إلى أن فقدت تأثيرها تماما في الوقت الحالي.

كان نديم بالطبع مصريا قحا رغم أصوله الأجنبية، بل ويمكنني القول أيضا إنه كان من "المطحونين" فقد كانت أصوله الطبقية متواضعة، وكانت فرص العمل أمامه شبه معدومة. وقد روى لي بعد أن التقينا للمرة الأولى، حكايته التي وجدتها حينذاك، أغرب من أي خيال.

قال نديم إنه كان قد حُرم من استكمال تعليمه، وحرم أيضا من الاشتغال بأي وظيفة حكومية، بعد أن فوجيء ذات يوم برجال الأمن يطرقون باب شقته ويطلبون منه بطاقته الشخصية ثم يقتادونه لاستجوابه، وظلوا يوجهون له سؤالا واحدا لا يتغير: أين كان والدك في الفترة بين **1922** و**1926**؟

كانت شقيقة نديم، نادية، وأشقاؤه الثلاثة الآخرون الذين هاجروا إلى استراليا، يحملون الجنسية المصرية، وكان لدى نديم كذلك شهادة ميلاد مصرية بالطبع، كما كان يحمل بطاقته الشخصية. وكان بالتالي يتمتع بالجنسية. ولكن سحب البطاقة منه أدى إلى إعلامه بأنهم سحبوا منه الجنسية، فأصبح "مواطنا غير معين الجنسية" على حد تعبير نديم الذي لم استطع قط أن أستوعبه.

وعندما سألته عما يعنيه هذا، قال إنه أصبح تابعا لمقر الأمم المتحدة في القاهرة، وكان يتلقى من هذا المكتب مساعدة مالية سنوية محدودة للغاية، ويعيش على المساعدت البسيطة التي تصله بين حين وآخر، من أشقائه المقيمين في استراليا. وكانت غاية آمال نديم أن يعثر على عمل، ولكن كيف، وكل الجهات التابعة للحكومة والقطاع العام ترفض تشغيل مواطن "دولي" أي غير محدد الجنسية. وكنت أحيانا أحاول التخفيف عنه، فأداعبه بان أقول له: لماذا لا تنصب خيمة يانديم في ميدان التحرير، تجلس بداخلها وترفع فوقها علم الأمم المتحدة!

وكان نديم يعاني من مرض غريب، عبارة عن وجود عدد كبير من الأورام الليفية في الساقين والبطن بل في الوجه أيضا، أسفل الفك وأعلى الحاجب الأيمن، وهو ما كان يوحي كما أشرت، بأن هناك شيئا غريبا في تركيب وجهه كان يعوقه عن وضع نظاراته الطبية في موضعها السليم. وقد اصطحبته ذات مرة إلى طبيب مختص، من أصدقائي من زمن الدراسة، وبعد أن فحصه بدقة، قال لي إنه يتعين عليه أن يعيش هكذا، فليس من السهل إجراء عمليات متعددة لانتزاع كل هذه الأورام من جسمه، فلا توجد مشكلة حقيقية طالما أن الخطر لم يصل إلى عضلة القلب.

وبسبب هذه المتاعب الصحية المزمنة، رسب نديم مرات عدة، في الفحص الطبي الذي أجرته له السفارة الاسترالية، واستندت السفرة إلى التقرير الطبي الذي صدر حينذاك، في رفض طلبه الهجرة، أو حتى مجرد السفر لزيارة أشقائه المقيمين هناك!

كان نديم غاضبا على النظام السياسي والاجتماعي، ولم يكن يفهم السبب الذي جعل السلطات بعد كل هذه السنين تتذكر أن الفترة بين عامي 1922 و1926 فترة ساقطة في ملف والده المتجنس. ولكن كان هذا قدر نديم. وقد ظل يروي حكايته على كل من يقابلهم، ومن بين هؤلاء الذين ذهب نديم يشكو لهم، المحامي النبيل الراحل نبيل الهلالي، الذي كان مكتبه يقع مقابل شقة نديم في باب اللوق. وقد سعيت وسعى معي المخلصون طويلا، لشرح حالة نديم ومحاولة إيجاد حل له، وسعى نبيل الهلالي أيضا، واهتمت الكاتبة المعروفة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد بمشكلة نديم، واستقبلته في منزلها واستمعت إليه، ثم قامت بإرساله إلى زوجها الأستاذ محمد طاهر، رجل الأعمال، الذي تكرم مشكورا بتعيينه لديه، مسؤولا عن الكثير من العمليات الخاصة بتحصيل الفواتير المتعلقة بمنتجات مصنع لمعجون الأسنان كان يملكه هذا الرجل. وهكذا أصبح لنديم مكتب في وسط القاهرة أيضا، في عمارة الإيموبيليا الشهيرة على ناصية شارع شريف وشارع قصر النيل، وهي عمارة مكونة من 13 طابقا، وذات تاريخ مجيد حافل. وهي لا تقل أهمية عن عمارة يعقوبيان التي خلدها علاء الأسواني في روايته الذائعة التي تحولت أيضا إلى فيلم سينمائي.

وكثيرا ما كنا نذهب إلى مكتب نديم ونجلس لنثرثر ونحتسي الشاي، ونتكلم في كل شيء، خصوصا وأن عمارة الإيموبيليا تقع على بعد أمتار

من مركز الثقافة السينمائية، وجمعية الفيلم، والمركز الكاثوليكي الذي كان نديم يتردد عليه مبكرا، وهناك تعرف على أحد رواد الثقافة السينمائية في مصر، وهو فريد المزواي الذي أسس أول أرشيف متكامل على أسس علمية للمعلومات عن السينما المصرية، كما لعب دورا هاما في ترجمة ومراجعة عدد كبير من الكتب السينمائية التي صدرت في مصر عن السينما. وربما يمكن القول إنه من معطف فريد المزاوي، خرج جيل كامل من نقاد السينما والباحثين المصريين على رأسهم بلا جدال، يوسف شريف رزق الله.

أعود إلى نديم الذي انتهت مشكلته "الشخصية" بالعثور على عمل، كان في الحقيقة، يبذل فيه جهدا هائلا، ويظل ينتقل بين أماكن عدة يوميا، لكي يقوم بتحصيل الفواتير، وكان يستيقظ مبكرا في اليوم التالي ويتوجه إلى ضاحية مصر الجديدة حيث يوجد المصنع، لكي يورد الأموال التي جمعها ويلتقي بصاحب العمل.

المشكلة الشخصية وجدت لها حلا جزئيا مؤقتا. أما المشكلة العامة فقد ظلت كما هي، أي مشكلة مصر التي كان نديم يعشق ترابها، ويتوق إلى اعتاقها من الاستغلال والقهر. وكان نديم في هذا، متسقا بلاشك، مع جيل كامل من المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى، الذين تمردوا وثاروا وانضموا لجموع الحركة الوطنية التي كانت تعبر عن نفسها في ذلك الوقت بشكل مباشر، من خلال الانتفاضات والهبات الطلابية المتعاقبة طوال السبعينيات إلى أن فرض السادات ترسانته الشهيرة من القوانين والتشريعات الاستثنائية مثل "قانون العيب" و"قانون حماية الوحدة الوطنية والسلام الاجتماعي" و"محكمة القيم" و"المدعي العام الاشتراكي" الذي كان من سلطته أن يستدعي، ويحقق، ويدين، ويحاكم خصوم

النظام. وقد جاءت كل هذه القوانين بعد انتفاضة الفقراء الشعبية التي أطلق عليها السادات "انتفاضة الحرامية والنشالين"، ولم يكن يخجل من أن يوجه لنائب من نواب الشعب مثل كمال أحمد (المحامي الناصري المعروف) بعد أن استمع إليه في مناقشة بثها التليفزيون على الهواء مباشرة، سؤالا مثل: إلا قوللي ياكمال يابني.. انت بالمناسبة، مع اللي بيعتبروا اللي حصل ده، في **18** و**19** يناير، انتفاضة شعبية والا انتفاضة حرامية"؟!

فقد كان معيار السادات في الحكم على من معه ومن ضده، يتركز في موقفه من انتفاضة الجماهير في يناير **1977**.

شارك نديم في هذه الانتفاضة، واقترب وقتها كثيرا من حزب التجمع اليساري المعارض وقتما كان معارضا، ولعله كف منذ اغتيال السادات عن القيام بأي دور معارض. واقترب نديم أيضا، من بعض التنظيمات اليسارية الأخرى، دون أن ينضم عضويا لها على ما أعتقد، انطلاقا من وعيه الشخصي وإيمانه بأنه لابد من عمل شيء من أجل مصر، أي أن منطلقاته كانت وطنية، بل كان نديم لا يقبل بأي حال، أي انحراف في سكة المصالح الضيقة، وكان يتشدد كثيرا في إنكاره على الآخرين السعي الفردي من أجل الرزق، ولو بالطرق الحلال، وكان بهذا المعنى، "مثاليا" متشددا.

ولكنه كان معطاءا، شديد الحب للناس، فقد كان يتطوع مشكورا بأن يحمل الكتب والمطبوعات لهذا وذاك، وكان يحرص على تزويدي شخصيا بكل ما يصدر عن السينما في مصر، يسلمني هذه المطبوعات في أول زيارة لي إلى مصر بعد أن كنت قد غادرتها عام **1980** للعمل في الخارج، وبعد أن اختنقت في مناخ القهر الذي ساد في أعقاب افتتاح

السفارة الإسرائيلية، وسن ترسانة القوانين الاستثنائية، وإغلاق الأبواب أمام تجمعات المثقفين للفعل والحركة، وكان الهدف أن أتعلم وأكتسب المزيد من المعارف والخبرات، على أمل أن أعود بعد ذلك، لكي أقوم بدوري الحقيقي المنتظر مني، في نقل ما حصلته إلى أجيال جديدة، غير أن الغربة امتدت وطالت مع امتداد الأزمة في مصر.

كان نديم يزود حزب التجمع بالكثير من الأفلام المتوفرة لديه على شرائط الفيديو لكي يعرضها من خلال نادي السينما الذي أسسه الحزب لفترة في مقره، وكان لدى نديم مجموعة كبيرة من الأفلام يحصل عليها، سواء من خلال التسجيل من القنوات الفضائية الأجنبية، أو من خلال تبادل النسخ مع أصدقائه، كما كانت لديه مكتبة عامرة بالكتب، وكان يقرأ بانتظام، ويحفظ الكثير من المعلومات عن الشخصيات والأماكن والأحداث، خصوصا، كما أشرت، كل ما يمت بصلة إلى عالم "وسط البلد"، الذي شهد الكثير من الأحداث والتطورات على مدار سنوات شباب نديم.

اعتُقل نديم في قضية توزيع منشورات عام 1977 على ما أتذكر، وقضى فترة في السجن، ثم خرج بعد أن تيقن رجال الأمن أنه لا ينتمي لأي جماعة سياسية سرية. وكانت أوراق هويته كمواطن مصري قد عادت إليه، بعد أن نجحت جهود المحامي نبيل الهلالي في استرداد المواطنة له من بين أنياب التنين!

وكنت كلما عدت إلى القاهرة، أمر على منزل نديم في باب اللوق، الذي كان يشهد كل لقاءاتنا، بل وأحيانا كنا نتواعد مع الأصدقاء على أن نلتقي عند نديم. ولم يكن بيته يخلو من الأصدقاء أبدا، وكنت أحيانا أشفق عليه من وطأة هذا الوضع وأقول له: كيف يمكنك أن تتحمل هذا

النمط من الحياة؟ وكان يكتفي بأن يجيبني بابتسامة جميلة تقول لي بشكل ما، إنه يستمتع بهذا.

وكان من المحزن أن يتكالب المرض على نديم، بطاقته الكبيرة التي لم تكن تعرف الملل ولا الكلل، وتكبر الأورام الموجودة في ساقيه، فتضغط على عظام الساق فتنكسر، ويصبح نديم عاجزا أو شبه عاجز، لا يمكنه السير إلا بالاستعانة بعكازين، ويتعين عليه أن يكون شديد الحرص، ويتفادى الزحام حتى لا يسقط ويصاب بكسور أخرى. وقد علمت أن ساقيه أصبحا مثل ساقي طفل صغير، أي شديدي الهشاشة والضعف، قابلين للكسر في أي لحظة.

وقد شعر نديم بالطبع بالضيق الشديد، بل والاكتئاب في مرحلة ما، وفقد بعض روح المرح التي كان يتميز بها، بعد أن أدرك أنه أصبح مكتوبا عليه أن يعيش حبيسا تقريبا، داخل جدران منزله، محروما من ارتياد الأماكن التي اعتاد ارتيادها ومقابلة الناس الذين يحبهم. لكن لعل ما خفف عنه وطأة الإحساس بالحرمان من عالمه الخاص الكامن في منطقة وسط القاهرة، التي كان يحفظ شوارعها عن ظهر قلب، ويعرفه البوابون في جميع عماراتها الشهيرة ويسلمون عليه، كما يعرفه كل باعة الصحف الذين يفترشون الأرصفة في شارع قصر النيل وسليمان باشا وغيرهما، أقول لعل ما خفف من وطأة حرمانه من هذه المتعة، إقبال الكثير من أصدقائه، كما أشرت، على زيارته بشكل دائم، يحملون له القصص والأخبار عن كل ما يجري في العالم الخارجي، وكان نديم أيضا، لا يكف عن شراء عدد كبير من الصحف والمجلات والمطبوعات التي تصدر بانتظام. وكان يشاهد القنوات الفضائية منذ دخول هذه الخدمة الفضائية إلى مصر عن طريق الأطباق اللاقطة.

وقد توفيت والدة نديم قبل فترة طويلة من إصابته، وهاجرت شقيقته إلى أمريكا للحاق بابنها ميشيل الذي كان قد هاجر منذ سنوات بعيدة، وكان زوجها قد فر وترك لها البيت منذ الثمانينيات. واقتصر البيت على نديم وحده، وكانت تخدمه امرأة اعتادت أن تأتي لمساعدة والدته في القيام بأعباء المنزل.

محمد يوسف الجندي

كان نديم هو الذي أخذني في وقت ما، أظنه كان في عام **1975**، إلى "دار الثقافة الجديدة" في شارع صبري أبو علم بباب اللوق، وكانت قريبة من المنزل الذي يسكن فيه. وهناك تعرفت على صاحبها محمد يوسف الجندي، ووجدته شخصية مثيرة للاهتمام، فهو من الشخصيات التي قرأنا كثيرا عنها في كتابات مختلفة، وبالأخص عن دوره في الحركة الشيوعية المصرية، وكان ينتمي إلى عائلة مناضلة مشهورة، فقد كان والده هو المحامي البطل يوسف الجندي الذي أعلن مع مجموعة من رفاقه في عام **1919**، أي في خضم الثورة المصرية العظيمة، استقلال مدينة زفتى التي أعلنوها "جمهورية"، في محاولة منهم لتحدي الاستعمار البريطاني بعد أن تم نفي زعيم الثورة سعد زغلول ورفاقه خارج البلاد، إلى جزيرة سيشيل. وقد رأس يوسف الجندي جمهورية زفتى التي أعلنت بالطبع استقلالها عن المملكة المصرية. وتمكنت حركة يوسف الجندي الاستقلالية الغريبة هذه، من تشكيل لجان للمقاومة والدفاع المسلح، واستطاعت مقاومة قوات الاحتلال البريطاني، وأفشلت محاولاتها المتكررة لاقتحام المدينة، بل وسرعان ما أصبحت التجربة مثالا يحتذى به في عموم المدن المصرية، فأشعلت حماس الشباب الثائر، وأرغمت الانجليز

على التراجع وتغيير المعتمد البريطاني، إلى أن تمكنوا من القضاء عليها بعد استخدام العنف الرهيب، لكنهم لم ينجحوا في القبض على يوسف الجندي الذي أصبح فيما بعد عضوا في البرلمان. وكاد أن يصبح أيضا وزيرا لولا اعتراض القصر الملكي.

أما ابنه، محمد يوسف الجندي، فقد شق طريقه مبكرا إلى صفوف الحركة الشيوعية في الأربعينيات، وانضم إلى تنظيم "حدتو" (اختصار الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني)، وظل وفيا لمبادىء هذا التنظيم الذي أسسه هنري كورييل. ولكن كان هناك شيء ما في ملامح محمد الجندي، يقول لي إنه ليس مجرد واحد من أولئك "الرفاق" الذين كنت كثيرا ما التقي بهم في السبعينيات، على المقاهي وفي التجمعات الثقافية، وقبل هذا وذاك، في دروب الجامعة حيث كنت أدرس. وكنت قريبا منهم كثيرا دون أن أنتمي إلى تنظيماتهم. وكان نشطاء الشيوعيين من الطلاب تحديدا، يتكلمون بطريقة شبه موحدة، ويستخدمون في حديثهم معك كلمة "يازميل" بطريقة خاصة فيها الكثير من الجدية. وكان الشاب منهم يجعل وجهه متجهما وهو يحدثك، لكي يوحي بخطورة وجدية ما يقوله. وكانوا عادة لا يميلون إلى السخرية (التي كانوا يعتبرونها عادة بورجوازية تشي بميل إلى العبث) في حين أنني كنت مولعا بالسخرية، وكنت ولازلت أعتبر السخرية السلاح المصري الأساسي في مقاومة المحتلين والطغاة بشكل عام، بل ومعروف أنه عندما لا يجد المصري حوله شيئا جاهزا يسخر منه، فإنه أحيانا ما يسخر من نفسه أو من تصرف يكون قد قام به ثم وجده سخيفا، وهو نوع من نقد الذات اللطيف وسط صحبة الأصدقاء، ولعله أيضا وسيلة للضحك والاستمرار في الحياة بنوع من التفاؤل، رغم كل المحن التي يصادفها المرء. وقد أعجبني كثيرا قول لآرثر ميللر عن

عازفة الكمان اليهودية فانيا فينيلون، التي كونت فرقة موسيقية من نزيلات معسكر أوشفتز لتسلية الجنود الألمان وقت الحرب العالمية الثانية، فقد قال ميللر إنها تمكنت من النجاة من الموت، فقط بفضل ما كانت تتمتع به من "روح المرح والقدرة على السخرية"!

والطريف أن الكاتب الصحفي صلاح عيسى نحت في ذلك الوقت من السبعينيات تعبيرا كان يردده في مجال السخرية من هؤلاء "الرفاق"، هو تعبير "الأسياخ". ولما سألته ذات مرة، ماذا يقصد بهذه الكلمة، قال إن الواحد منهم عندما يفتح فمه ليتكلم، يبدو وكأنه قد ابتلع "سيخا"، في إشارة بالطبع إلى التشنج الفكري والتزمت العقائدي. ولاشك في أن صلاح عيسى يتمتع بالقدرة على السخرية، بل وعلى الكتابة الساخرة أيضا، وكان يمثل أمامي في تلك الفترة من عهد السادات، نموذجا مثاليا للكاتب صاحب الموقف، فقد كان يكفي أن تنشر مجلة "الكاتب" مقالا له بعنوان "مستقبل العمل السياسي والديمقراطية في مصر" عام **1976**، لكي يأمر السادات بإغلاق المجلة إلى الأبد. ومن مقالاته الشهيرة التي هاجمت سياسة الانفتاح والهجوم "الرجعي" على الناصرية، مقال كتبه عن مسرحية "يحيا الوفد" التي كتبها وانتجها وأخرجها فايز حلاوة، وقام ببطولتها أيضا أمام زوجته وقتها، تحية كاريوكا. وقد أطلق صلاح عيسى على المسرحية "مانيفستو المرحلة". وكانت المسرحية تهاجم بضراوة العهد الناصري من جميع جوانبه، وتوجه له الطعنات الشديدة، كما كانت تسخر سخرية مريرة من الاتحاد السوفيتي، في وقت أطلق فيه السادات العنان لفرق وجماعات في الصحافة وأجهزة الإعلام عموما، لتمزيق التجربة الناصرية، تمهيدا للتوجه الجديد ناحية الولايات المتحدة وتبني اقتصاد السوق وما يسمى بالتعددية الحزبية، التي ظلت بكل أسف،

محكومة في نطاق الاستبداد المطلق ، واستنادا إلى إرث من تشريعات الحقبة الناصرية نفسها، كانت ولاتزال، تمنح الحاكم سلطات مطلقة كانت قاصرة في الماضي، على ملوك أوروبا في القرون الغابرة، الذين كانوا يحكمون بمنطق "التفويض الإلهي"!

غير أن صلاح عيسى عاد بعد ذلك، أي بعد أن "تغير الزمن"، وتغيرت معه "جلود ووجوه" لـ"رفاق" كثيرين، لكي يوظف موهبته في السخرية والكتابة، ولكن لخدمة أهداف أخرى تختلف تماما، عن توجهات الحركة الوطنية المصرية في صحوتها الأخيرة.

والطريف أيضا أن صلاح عيسى كان من أوائل الصحفيين الذين تلمسوا توظيف مناخ الانفتاح الاقتصادي على نحو ما، أي سياسة السوق والاقتصاد الحر والاستيراد الذي فتح السادات أبوابه، وكانت مغلقة بالضبة والمفتاح، أمام عشرات السلع الغريبة، وكانت أساسا، وربما لاتزال أيضا، من السلع الاستهلاكية، مثل ماكينات صنع "الآيس كريم" من النوع الخفيف (أطلق على تلك الآلات وقتها دولسي)، والجوارب النسائية، والجبن المستورد، وغير ذلك. وكما كان الانفتاح إيذانا بصحوة المقاولين، ووكلاء رأس المال الأجنبي، اتجه صلاح عيسى في ذلك الوقت، إلى تأسيس مكتب لتزويد عدد من الصحف والمجلات العربية في العراق والأردن ولبنان وبعض دول الخليج، بالمقالات. وكان شريكه في ذلك المشروع، الكاتب الراحل، سيد خميس. وقد استأجر صلاح في البداية غرفة داخل دار الثقافة الجديدة يباشر منها نشاطه. وقد تعاونت معه أنا وغيري من الكتاب المبتدئين وقتذاك. وكان يتعاون معه ويزوده بالمقالات أيضا، عدد من كبار الكتاب. وكانت تجربة "الوكالة العربية للصحافة" (وهو الإسم الذي أطلقه صلاح على هذا النوع من النشاط) تجربة تكررت

كثيرا فيما بعد. وبعد أن نجحت التجربة وحققت بعض "الأرباح" لصاحبيها، انتقل مركز نشاطها إلى شقة في عمارة بميدان سليمان باشا (طلعت حرب) كانت مقرا لمجلة "الفن" التي كانت تصدرها الكاتبة سنية قراعة، وكانت قد توقفت عن الصدور. وقد زرت صلاح أكثر من مرة في هذا المكتب الغريب الذي كان كائنا في غرفة تقع داخل غرفة.

وبعد ذلك انتقل مقر الوكالة إلى شقة أخرى في شارع عماد الدين. ولعل فائدة تلك التجربة، أنها ساعدت الكتاب الذين ساهموا بمقالاتهم وكتاباتهم، في الوصول خارج الحدود. ولم تكن مصر قد عرفت بعد صدور تلك الأعداد الهائلة من الصحف والمطبوعات التي تصدر يوميا وأسبوعيا، وتجعلني أحيانا أتساءل عن جدوى الكثير منها، وما إذا كانت تجد لها قارئا، وهل يعكس تعددها هذا وتكاثرها الرهيب، زيادة حقيقية في أعداد القراء في مصر، أم أنها زيادة وهمية!

أعود إلى محمد يوسف الجندي الذي كان وجهه عندما التقيته للمرة الأولى في دار الثقافة الجديدة التي أسسها لنشر الكتب التقدمية، يحمل سمات الرهبان، فقد كان رحمه الله، يتميز بالهدوء الشديد، والرقة، ويمكنك أن تلمح في عينيه نظرات فيها الكثير من سمات التأمل والدهشة. وكان يرحب بنا كأننا أبناؤه.

وفي دار الثقافة الجديدة تعرفت وقتها على الكاتب الروائي صنع الله ابراهيم، وكان يعمل مديرا لتحرير كتب ومطبوعات الدار، والقاص والروائي عبد جبير، وكان يعمل مع صنع الله، وارتبطنا بصداقة طويلة لاتزال ممتدة حتى يومنا هذا. وفي مكتبة الدار تعرفت على مديرها الشاب المتحمس مراد منير الذي كان مجنونا بالمسرح، وقد أصبح فيما بعد من ألمع المخرجين الملتزمين بقضية الدراما المسرحية، وأخرج عددا من

الأعمال المميزة منها "الملك لير" و"الملك هو الملك" وغيرهما. ولكننا لسبب لا أدريه، لم نلتق منذ أواخر السبعينيات أو اوائل الثمانينيات.

كان نديم دائم التردد على دار الثقافة الجديدة، وكان أيضا مولعا باقتناء كل ما يصدر عن هذه الدار، وكان هو الذي لفت نظري إلى ما توزعه الدار من كتب كنت متشوقا لقراءتها.

توفي محمد يوسف الجندي في أوائل عام **2008**. أما نديم فقد صدمت صدمة كبرى بخبر وفاته في سبتمبر **2006**، وكنت وقتها في مهرجان فينيسيا السينمائي، عندما وصلتني رسالة على البريد الالكتروني، أرسلها صديقنا المشترك، مدحت محفوظ، يطلب فيها مني أن أكتب كلمة للنشر في كتاب يعده أصدقاء نديم لكي يصدر في الذكرى الأربعين على وفاته! هل توفي نديم؟ كيف، ومتي، ولماذا لم يخبرني أحد من قبل؟ وما الذي حدث؟

وتوالت أسئلة كثيرة، لم أعثر على إجابة شافية عن أي منها. ولم أتمكن أبدا من كتابة أي حرف عن نديم في تلك اللحظة. هل كان نديم مجرد شخص عابر في حياتي الشخصية لكي أجتر بعض السطور على الورق وأنسى الموضوع؟ لم يكن ذلك سهلا. وظلت ذكرى نديم مختزنة في الذاكرة.

ولازلت كلما أذهب إلى القاهرة، ويتصادف مروري أمام منزل نديم في باب اللوق، وهو على بعد خطوتين من المنزل الذي اتخذ فيه الفنان التشكيلي الصديق عادل السيوي له مرسما، لا أستطيع أن أقاوم رغبتي في التطلع إلى أعلى، إلى الشرفة التي تحولت خلال السنوات الأولى من حياة نديم، إلى نافذة على الدنيا، ينتظر فيها الأصدقاء ويترقب وصولهم، وكنت في كل مرة أتطلع فيها إلى تلك الشرفة، أتخيل أنني سوف أرى نديما لايزال

هناك.. بابتسامته وهرولته مرحبا وهو يكاد يتعثر في خطواته لكي يستقبلني على الباب.

رحمة الله على نديم، ألف رحمة، ذلك الرجل الذي عرفناه، إنسانا نبيلا، محبا للخير وللبشر أجمعين.

(3)

نقاد السينما في الزمن الصعب

في زمن آخر وعصر آخر، كنا نحلم، وكانت أحلامنا، أي أحلام أبناء جيلي جميعا، تتجه نحو التحديث والمجتمع الذي تصان فيه حقوق الفرد، وتضطلع الدولة فيه بمسؤولية الرقي بالإنسان، بتعليمه وتنمية ذوقه، وكان مبدأ "تكافؤ الفرص" مطروحا بقوة، ولو على صعيد نظري، وكان ممكنا بالتالي، أن تجد، من أسفل السلم الاجتماعي، من يطالب بنيل حقوقه، دون أن يخشى أن يقال له: ومن أنت أصلا، ومن الذي أرسلك؟ كانت فكرة الرقي بالذوق العام والذوق الفردي راسخة إلى حد ما، وربما تكون قد وُرثت عن عهود سابقة، فقد كان طبيعيا مثلا، أن تجدَ فرقا للموسيقى النحاسية تابعة للبلديات، تعزف بعد ظهر كل يوم جمعة، مقطوعات موسيقية كلاسيكية رفيعة المستوى. كان هذا طبعا قبل أن تطغى ثقافة "الدهماء" التي لم تؤد فقط إلى حرق دار الأوبرا العظيمة وإقامة "جراج" متعدد الطوابق مكانها لأصحاب السيارات الفارهة من "طبقة الأثرياء الجدد" في عصر الانفتاح الاقتصادي "السعيد جدا"، بل أصبحنا نرى أيضا كيف أصبحت دار "الأوبرا الجديدة" التي أقامها لنا اليابانيون في الجزيرة على سبيل الهدية "الرمزية"، تقدم أغاني نانسي عجرم ونوال الزغبي وغيرهما!

وكانت فكرة تغيير أذواق جمهور السينما، أو بالأحرى، تطوير هذه الأذواق، فكرة ملحة كثيرا على أجهزة الثقافة والإعلام في مصر، فقد كان الحديث لا يكف ليلا ونهارا، في الإذاعات المختلفة، عن"المثقف الملتزم"، وعن فكرة الالتزام في الفن والأدب، وكانت المناقشات كثيرا ما تتطرق أيضا إلى ما طرحه الفيلسوف الفرنسي الكبير جان بول سارتر حول معنى الالتزام، والمثقف الملتزم. وكان هناك بالطبع من يميلون إلى أن الالتزام يعني الخضوع للفلسفة أو "الأيديولوجية" السائدة التي تحكم توجهات السلطة. وكانت تتمثل في تلك الفترة، فما أطلق عليه فلاسفة العهد "الاشتراكية العربية"، ولم تكن كلمة "الناصرية" قد ظهرت بعد، بل وكان محظورا استخدامها أصلا في وجود عبد الناصر.

ومن قلب ذلك الزخم الثقافي ظهر جيل من نقاد السينما، كانوا يتطلعون إلى القيام بدور وثيق في تغيير السينما، وكانوا بالتالي قد التصقوا من البداية، بجيل جديد من السينمائيين الشباب الذين تخرجوا من معهد السينما بالقاهرة، وكانت التجارب السينمائية العالمية التي انتشرت في أوروبا وامريكا اللاتينية، تغويهم بفكرة التغيير، أي تغيير قوالب السينما السائدة، وهو ما أدى وقتها إلى عراك وجدال ثقافي شديد، بين شباب السينمائيين، وجيل المخرجين الراسخين الذي اعتبروا وقوف "مؤسسة السينما" الرسمية وراء مطالب السينمائيين الشباب، يمثل تهديدا لهم.

في تلك الفترة عقد وزير الثقافة ثروت عكاشة مؤتمرا عاما للسينمائيين في إطار سلسلة مؤتمرات المثقفين التي تبنتها الوزارة بعد هزيمة 1967 كنوع من المراجعة الفكرية الشاملة، وإتاحة الفرصة أمام جموع المثقفين للتعبير عن آرائهم فيما يجري في الوطن، وكيفية المساهمة بدور في الواقع. وفي أحد تلك الاجتماعات الشهيرة التي نشرت فيما بعد في عدد

من الكتب صدرت عن وزراة الثقافة، وقف المخرج الراحل حسن الإمام ينتقد بشدة سياسة الدولة في مجال الإنتاج السينمائي في مصر في إطار ما عرف بـ"تجربة القطاع العام في السينما"، ويشكو من قلة العمل، ومن أنه يعاني من الفاقة. ومن ضمن ما قاله حسن الإمام في ذلك الاجتماع الشهير إنه اضطر لبيع ساعة يده من أجل دفع مصاريف المدرسة الخاصة التي تتعلم فيها ابنته!

وكانت المفارقة بالطبع، أن عموم الناس في مصر في ذلك الوقت، بل وكبار المسؤولين في الدولة، كانوا يدخلون أبناءهم المدارس العامة، وكان من الأمور المعيبة أن يقول أحد إن ابناءه يتعلمون في المدارس الخاصة، فقد كانت تلك من سمات "التمايز الطبقي". وكانت المدارس الخاصة وقتها، محدودة للغاية ولم تكن قد توسعت وتوغلت في المجتمع كما هي الآن.

المهم أن مجموعة نقاد السينما الذين جاءوا من المسرح والأدب والفلسفة والفن التشكيلي والسينما، أصبحوا يشكلون نوعا من "اللوبي" الخاص، الذي يعتبر نفسه، جزءا من حركة التغيير في السينما.

وقد كان الجيل الذي ظهر في الستينيات أسعد حالا من كل ما سبقه أو لحقه من أجيال، فقد كانت الدولة أكثر ترحيبا بالنقد السينمائي، وكانت بحكم مسؤوليتها عن السينما من خلال القطاع العام، ترحب بوجود ذراع أخرى، مثقفة، تتمثل في النقد ولجنة قراءة السيناريوهات، بل إن الدولة أنشأت معهدا خاصا للسيناريو في الستينيات، أغلقته فيما بعد واكتفت بوجود قسم لتدريس السيناريو في معهد السينما. وكان المعهد الأخير يستقدم أساتذة زائرين من كبار السينمائيين في العالم، للتدريس للطلاب. بل وجاء أيضا السينمائي الإيطالي الكبير، روبرتو روسيلليني، رائد

الواقعية الجديدة في السينما، لكي يؤسس وحدة تجريبية للإنتاج السينمائي، وتوثقت علاقته مع شادي عبد السلام، وتحمس لتجربة إنتاج فيلم "المومياء" ولكن المناخ الفاسد المتشكك في الأجنبي بوجه عام، حتى يومنا هذا، والذي يعتمد دوما، نظرية المؤامرة، أدى إلى التشكيك في مهمة روسيلليني، والتساؤل عما يفعله في مصر، وعما يحصل عليه من أموال (بالعملة الصعبة)، وهي تجربة تولى وزير الثقافة الأسبق الدكتور ثروت عكاشة، تناولها تفصيلا بكل ملابساتها، في مذكراته التي نشرها في أواخر الثمانينيات. وقد حسمها لصالح روسيلليني العظيم.

وقد لحق أبناء جيلي بجانب من تراث جيل الستينيات، في الثقافة وفي السينما وفي النقد عموما، لكن التطورات الدرامية العنيفة التي تلاحقت في السبعينيات، ثم الجمود الذي أصاب المناخ الثقافي بعد ذلك، ربما حتى اليوم، نتيجة غياب "رؤية" سياسية واضحة، ومنهج في إدارة المجتمع، جعلنا بكل أسف، أمام خيار من اثنين: إما دخول "الحظيرة"، أو العيش في "المنفى" الاختياري!

صبحي شفيق

كان صبحي شفيق واحدا من نقاد جيل العمالقة، فقد بدأ ناقدا مثقفا شديد الإطلاع، وكان بحكم معرفته باللغة الفرنسية، ودراسته في باريس في زمن الموجة الجديدة في السينما خلال الخمسينيات، قد أصبح في وقت ما من أوائل الستينيات حتى أوائل السبعينيات، "نبي السينما الجديدة" في مصر.

كنا نستمع إليه عادة في "البرنامج الثاني"، وهي الإذاعة المخصصة للثقافة في مصر، وهو يصول ويجول في برنامج "ندوة المسرح والسينما"

الذي كان يقدمه الإذاعي المثقف ابراهيم الصيرفي. وكان يحدثنا عن الموجة الجديدة الفرنسية، والواقعية الجديدة الإيطالية، وعن التيارات الجديدة في السينما، والعلاقة بين الأدب الجديد الذي كان أحد رواده وقتها آلان روب جرييه، وبين السينما الجديدة.

وكان صبحي شفيق أيضا يكتب في الملحق الثقافي في "الأهرام"، وكان يكتب فيه عمالقة الكتاب في مصر مثل الدكتور لويس عوض، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، حسين فوزي، زكي نجيب محمود، عائشة عبد الرحمن، يوسف إدريس، وغيرهم.

وعندما أصدرت وزارة الثقافة (في عهد الوزير ثروت عكاشة) مجلة "المسرح والسينما" عام 1968 كان صبحي شفيق أحد أعضاء هيئة تحرير قسم السينما فيها. وقد اطلعنا على كتاباته وترجماته ومنها أتذكر، دراسة حول بدايات الموجة الجديدة وأصول نظرية "الكاميرا- قلم"، و"المخرج- المؤلف" لألكسندر أستروك، المنظر والمخرج السينمائي الفرنسي الذي كتب عنه صبحي شفيق الكثير، وشرح نظريته بطريقة جذابة وممتعة، وإعتبره الأب الروحي الحقيقي للموجة الجديدة الفرنسية. وقد ترجم صبحي شفيق ونشر في هذه المجلة أيضا، سيناريو فيلم "عاشت حياتها" لجان لوك جودار، وقدم له تقديما مثيرا للانتباه. وكان يكتب عن مخرجي الموجة الجديدة، ويلفت النظر إلى أساليبهم وأعمالهم.

إلا أنني عندما تعرفت عن قرب على صبحي شفيق كان ذلك في عام 1973 قبل حرب أكتوبر، في أوج عصر الرئيس الراحل أنور السادات. وكان صبحي شفيق، الناقد الكبير، قد أراد على ما يبدو، أن يحقق نظريته الخاصة في السينما، وأن يسير على درب مخرجي "الموجة الجديدة"، الذين تحولوا من النقد إلى ممارسة الإخراج السينمائي، مثل

جودار وتريفو وشابرول وريفيت، فأخرج فيلمه الروائي الطويل الأول (والأخير) "التلاقي" الذي شاهدته في نادي القاهرة للسينما في عصره الذهبي.

ولكني صدمت في الفيلم، فقد وجدته عملا شديد الاضطراب فكريا وفنيا، على الرغم من إعجابي بمخرجه كناقد ومثقف كبير. وكان الفيلم في رأيي وحسب رؤيتي في ذلك الوقت، يغرق في تصوير جوانب أخلاقية تتعلق بالعلاقات بين أفراد الشريحة المثقفة في الطبقة الوسطى، ولكن في سياق الأفكار التي كانت سائدة وقتذاك. وكان يدور حول ثنائيات، تمارس الخيانة والخيانة المضادة، بالمعنى الأخلاقي المحض، كرمز للسقوط.

وكان صبحي يريد أن يقول لنا إن مجتمع الهزيمة قد تفكك وتدهور، أي أن هدفه من الفيلم كان تقديم إدانة سياسية لمجتمع الهزيمة، وخاصة للطبقة الوسطى وللمثقفين، الذين يرفعون الشعارات الكبرى إلا أنهم أسرى الأفكار الاقطاعية والمفاهيم القديمة. وكانت هذه كلها أفكارا عظيمة، لكن المشكلة كانت تكمن في طريقة معالجتها فنيا، وكانت تميل إلى استخدام نفس القوالب الميلودرامية القديمة. وقد كتبت مقالا متواضعا، ولكن شديد الهجاء للفيلم، نشر في نشرة نادي السينما، حين كنت في بداياتي الأولى ككاتب وناقد، أجرب حظي في النشر على نطاق محدود.

وعلمت بعد ذلك أن صبحي شفيق ثار بعدما قرأ هذا المقال، وأخذ يتساءل: "من هو هذا، (وكنت أيامها مازلت طالبا في الجامعة)، إنه لم يفهم فيلمي". وأخذ يحتج لدى المسؤولين عن إصدار النشرة وذهب إلى أحمد الحضري يشكو كيف يسمح لي بنشر هذا المقال. وقد علمت أيضا أن صبحي شفيق تصور وقتها أن هناك من أراد أن يكيد له من بين المشرفين على نشرة نادي السينما، عن طريق نشر هذا المقال، أو ربما

"التحريض" على كتابته أيضا. وربما كان قد تصور أيضا أن المقال مقدمة تبرر منع الفيلم الذي وقع بالفعل، فقد واجه الفيلم رفضا من جانب القائمين على مؤسسة السينما، التي أنتجته.

كانت مجموعة من الشباب من هواة السينما، وكنت من بينهم، قد بدأت تظهر، وبدأنا ننشر مقالاتنا في نشرة النادي، ونكافح في سبيل نشر ما نستطيع دون أن يمسه "مقص الرقيب" الذي كان يتمثل وقتها في "اللجنة الثلاثية"، التي كان أعضاؤها يتغيرون من وقت إلى آخر، لكن لأن الفترة كانت مشحونة بالاضطراب والقلق والاحتقان السياسي، كان هناك تخوف من أنْ يتخذ بعض ما ينشر في تلك النشرة، مبررا لإغلاق النادي نفسه بدعوى أنه ضد نظام السادات، وكان السادات ومعاونوه، يتشككون في المثقفين عموما، خاصة بعد البيان الشهير الذي صدر عام 1972 ووقعه عدد من ألمع الأسماء في المجال الثقافي على رأسهم توفيق الحكيم وحسين فوزي وأحمد بهاء الدين، وأرسلوه إلى السادات، في مرحلة اللاسلم واللاحرب، وفي مناخ شهد اعتصامات الطلاب واحتجاجاتهم العنيفة ضد نظام بدا متراخيا لا يريد أن يواجه العدو الرابض في سيناء منذ نحو ست سنوات، تحت دعاوى وتبريرات مختلفة. وكانت نتيجة ذلك البيان طرد 111 صحفيا وكاتبا من أعمالهم.

جاء صبحي شفيق ذات مرة إلى مركز الثقافة السينمائية في شارع شريف حيث مقر "جمعية نقاد السينما المصريين"، التي كنت قد أنضممت إليها عام 1974، وكان صبحي على ما أتذكر أحد مؤسسيها، أي من "العشرة الكبار". وكان من الواضح أنه منفعل بسبب الأصداء السلبية التي حققها عرض فيلمه، خاصة وقد صدر قرار بمنع عرضه. وقد رأيته منشغلا في مناقشة مع ناقد معروف، أخذ يكيل فيها الاتهامات للنقاد الشباب

الصاعدين من أبناء جيلي، ويصفهم بأنهم أبناء البورجوازية الصغيرة الباحثين عن "تحقيق الذات" أو شيء من هذا القبيل، كما أطلق تعبيره الذي لا أنساه، عندما وصفنا بأننا "فريق الكشافة" في جمعية النقاد!

هذا التعبير الطريف الذي أضحكني كثيرا، سأعود بعد مرور أكثر من ربع قرن، لكي أذكر صبحي شفيق به كلما كنت ألتقي به ويدور بيننا حديث أو آخر، فقد كنت أتوقف وسط الحديث عادة وأقول له معابثا: فلتغفر لنا.. فلازلنا في فريق الكشافة!

وكان لصبحي تعبير آخر لا أنساه، قاله أمامي ذات مرة في جمعية النقاد في معرض مناقشة فيلم "زائر الفجر" وما حل به من منع، فصبحي، على العكس من جميع النقاد، لم يكن معجبا بالفيلم، ولم يجد فيه ما وجده معظمنا وقتذاك من جرأة وبراعة فكرية فنية، وفي معرض السخرية من الفيلم ومن المعجبين به، قال إن بطلتنا "الثورية" (أي بطلة الفيلم التي كانت تقوم بدورها الممثلة الراحلة ماجدة الخطيب) ماتت خوفا "من قطة" هاجمتها فوق سلم العمارة التي كانت تقيم بها، فكيف نريد تغيير المجتمع والدنيا وبطلتنا خافت من قطة فماتت!

كانت السخرية مريرة بالطبع، لأن المفترض أن الصحفية، بطلة الفيلم الثائرة على الواقع وما يحدث فيه من تجاوزات، قُتلت، بسبب موقفها السياسي، أو أن هذا على أي حال، محور أحداث الفيلم الذي يقوم على "التحقيق" في مقتل الصحفية نادية الشريف، وهل ماتت بنوبة قلبية أم بفعل فاعل.

كنا وقتها نشتعل بالثورة والغضب والرغبة في تغيير البلد والدنيا والعالم، مبهورين بفيلم يشير بإصبع الاتهام بصراحة وجرأة لم تطرح من قبل في السينما المصرية، إلى نظام فاسد وظالم. وجاء الفيلم الذي منع على

الفور من العرض، لكي يقدم لنا نموذجا لبطلة ثورية هي التي سخر منها صبحي سخرية مريرة، ومن إعجابنا بها!

فيلم "زائر الفجر"

عرض فيلم "زائر الفجر" للمخرج الراحل ممدوح شكري في عرض أول قبل العرض التجاري العام في يناير 1972 في جمعية الفيلم ثم عرض في نادي القاهرة للسينما.

في الخارج، أي خارج جمعية الفيلم ونادي السينما، كانت الحركة الطلابية في قمة المواجهة مع نظام السادات. وقد ظهر فيلم "زائر الفجر" في تلك الأجواء، وكان يعبر أفضل ما يمكن، عنها، وفيه يصور ممدوح شكري ببراعة وحساسية خاصة، مجتمع الهزيمة من خلال دراما معقدة مدخلها هو التحقيق في مقتل صحفية شابة متمردة، كانت تحاول أن تفهم لماذا حدث ما حدث ومن المسؤول عما وصلت إليه البلاد من تدهور على مستوى البنية التحتية، وأصبحت أجهزة الأمن تلقي بوطأتها الثقيلة على حياة الناس، تتجسس عليهم، وتصفي حساباتها معهم، وصولا إلى القتل، مع كل من لا يعجبها سلوكه، أو بالأحرى مع كل من يغرد خارج السرب، ويسعى لمعرفة الحقيقة.

وكان وكيل النيابة الشريف- عزت العلايلي- يسعى بكل ما يمكنه من جهد، للوصول إلى الحقيقة وراء مقتل الصحفية، رافضا الانصياع للضغوط التي تمارس عليه من أعلى الجهات لإغلاق التحقيق، تماما مثل المحقق (فرانكو نيرو) في الفيلم الإيطالي "انتهى التحقيق المبدئي.. إنس الموضوع" لداميانو دامياني.

كانت أحداث الفيلم تدور في مجتمع ما بعد الهزيمة مباشرة، أي في

العهد الناصري، وكان الفيلم يدعو بوضوح إلى التغيير، ويتساءل حول مسؤولية ما وقع من هزائم ونكسات، ويربط بين الهزيمة العسكرية في سيناء، والقمع وغياب الديمقراطية في الداخل، بل ويبدي تعاطفا واضحا مع القوى الثائرة التي تحمل الهم الوطني على عاتقها. وفي الفيلم يقوم شكري سرحان بدور لا يمكن نسيانه أبدا، هو دور المناضل الوطني الذي يعيد إحياء خلية نضالية مع رفاق الماضي من أجل استئناف النضال بعد أن أدرك أن منطق "تفويض الزعيم" نيابة عن الشعب قد فشل ولم يؤد سوى إلى الكارثة التي وقعت.

ولاشك أن الفيلم في بنائه الذي يعتمد على اعادة رواية ما وقع من وجهات نظر متعددة، كان متأثرا على نحو كبير، ببناء فيلم "زد" Z لكوستا جافراس، الذي كان قد ظهر قبل ذلك بفترة قصيرة وحقق أًصداء هائلة ومنعته الرقابة من العرض في مصر تخوفا من تأثيره الكبير على طلاب الجامعة الثائرين.

ولاشك أيضا أن الأصل في هذا البناء المركب، الذي اقتبسه كاتب سيناريو الفيلم، الدكتور رفيق الصبان، وفكرة استعادة الأحداث من وجهات نظر عدة، تأتي من فيلم "راشومون" **Rashmon** العظيم للمخرج الياباني أكيرا كيروساوا.

وقد منع فيلم "زائر الفجر" من العرض العام بعد أيام من عرضه بسبب قوة تأثيره وحساسية الفترة واهتزاز الوضع السياسي. ولاشك أن منع عرضه ثم تشويهه، كان ضربة شديدة الوطأة لمنتجته ماجدة الخطيب. وقد تعرض ممثلوه أيضا لنوع من "التحذير" من جانب الأجهزة الأمنية، لأن الفيلم في مضمونه كان "ساخنا" بالفعل، وكانت تتردد فيه عبارات تقول على سبيل المثال: البلد دي ريحتها فاحت.. عفنت.. بقت عاملة

زي صفيحة الزبالة.. لازم تتحرق"!

وكان الفيلم ينتهي على طريقة الأفلام السياسية الايطالية بصدور أوامر عليا، بنقل وكيل النيابة وإغلاق الملف، والافراج عن المشتبه فيهم، دلالة على أن النظام أقوى من الأفراد مهما كانوا، وأن محاولة الإصلاح من داخل النظام نفسه لا تجدي.

كان "زائر الفجر" هو الفيلم الثاني لمخرجه ممدوح شكري بعد فيلمه الأول "أوهام الحب" (1970)، وبعد اشتراكه في اخراج فيلم مكون من ثلاث قصص. وكان "زائر الفجر" قفزة نوعية كبيرة في الأسلوب واللغة والبراعة الحرفية في تنفيذ المشاهد والسيطرة على أداء مجموعة كبيرة من الممثلين شاركت في الفيلم منهم سعيد صالح ورجاء الجدواي وتحية كاريوكا ويوسف شعبان وعايدة رياض ومديحة كامل وزيزي مصطفى وجلال عيسى بالاضافة بالطبع إلى شكري سرحان وماجدة الخطيب وعزت العلايلي.

وكان الفيلم أخيرا، أحد الأفلام "الثورية" السياسية النادرة في تاريخ السينما المصرية، وكان منطقه من القوة بحيث جعل السلطات تخشى من تأثيره الكبير المحتمل على الجماهير.

وقد أدى منع عرض الفيلم إلى إصابة مخرجه ممدوح شكري بالاكتئاب لفترة، مما جعله يهمل في صحته فأصيب بمرض حاد نقل على أثره إلى مستشفى الحميات حيث صعدت روحه إلى بارئها قبل أن يشهد التصريح بعرض فيلمه ولو مبتورا.

في السينما الجديدة

كنت قد بدأت ألتقي كثيرا مع الناقد الكبير صبحي شفيق بعد عودتي القصيرة إلى مصر في أواخر عام 2000 واستمراري حتى ربيع 2003. وكنت أذكره أحيانا برأيه القاسي في "زائر الفجر"، الفيلم طبعا، وأداعبه بخصوص مسألة "بطلتنا الثورية التي ماتت من قطة"، وكان يكتفي بالابتسام دون أن يعلق.

"فلاش باك": في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، كان صبحي المشغول بفكرة تغيير السينما، يبحث عن وسيلة لتحقيق أحلامه، جربها في السينما فواجه المنع، بل كان فيلمه الذي انتجته مؤسسة السينما، واحدا من ضمن آخر ما أنتجته تلك المؤسسة من أفلام قبل أن يصدر السادات قرارا بتصفيتها تماما. وكان أيضا أحد الأفلام القليلة، بل الفريدة في تاريخ السينما المصرية حسبما أعلم، الذي منع منعا تاما، أي أنه لم يعرض على الإطلاق في دور العرض العامة في مصر، وأظنه لايزال ممنوعا حتى اليوم من العرض العام، وإن كنت قد علمت مؤخرا فقط أنه عرض على إحدى القنوات الفضائية التي تبث من خارج مصر.

وقد أدى شعور صبحي بالاضطهاد في مصر إلى أن غادر البلاد في منتصف الثمانينيات إلى باريس، حيث قضى هناك نحو عشر سنوات أو أكثر، عمل خلالها في مجلة "جون أفريك"، وقدم بعض التجارب السينمائية القصيرة التي لا أعرف عنها الكثير. وعندما عاد إلى مصر، كانت الظروف قد تغيرت تماما، وأصبح صبحي خارج "التركيبة" بالكامل، إلا أنه التحق بتدريس التليفزيون، على ما أظن، في كلية من كليات جامعة المنوفية.

وعندما انتُخبت رئيسا لجمعية نقاد السينما المصريين في عام 2001، أردت تحقيق أحد أهداف البرنامج الانتخابي الذي خضت مع مجموعة من

الشباب، الانتخابات على أساسه، وهو إصدار مجلة للنقاد. وكان رأيي الذي كافحت من أجل إقناع أعضاء مجلس الإدارة به، أن تكون المجلة شهرية، حتى لو كان معنى هذا أن تكون صفحاتها أقل، فالمهم أن تكون قادرة على متابعة الجديد في السينما المصرية والعالمية شهريا، تشتبك مع الظواهر السينمائية الموجودة على الساحة، وتتابع الأحداث، تهتم بنقد السينما المصرية من جميع النواحي، الرقابة والفكر السائد والمؤسسات الثقافية والتراث السينمائي.. إلخ كما تهتم بالأخبار والتقارير والمتابعات، ولا تكون مجرد دفتر آخر من الدفاتر السميكة التي تمتلىء بدراسات "محنطة" عن الواقعية الجديدة (التي أصبحت قديمة جدا بالطبع) ودور سيزار زافاتيني وروسيلليني في السينما، وكيف صور أورسون ويلز "المواطن كين"، وتصبح بالتالي مثل المطبوعات التي يصدر منها المثقفون عادة عددا أو عددين، ثم تتوقف.

وأخذت أبحث وأتطلع وأفكر: كيف يمكن أن نبدأ، ومع من، وبمن؟ كانت مجموعة الشباب التي دخلت مجلس الإدارة بقائمة واحدة، تضم عددا من النقاد الشباب الجيدين، لكن معظمهم كان قد اعتاد على التفكير وإعادة التفكير طويلا، قبل الإقدام على كتابة مقال ما، بحكم بعدهم عن العمل الصحفي، وعدم توفر الفرصة أمامهم لنشر ما يريدون بسهولة، فعلى الرغم من زيادة عدد الصحف والمجلات التي تصدر في مصر، إلا أنه كانت هناك خشية من الترحيب بالنقد السينمائي، لأنه يمكن أن يفسد علاقات الصحيفة أو المجلة، بالموزعين وشركات الإنتاج، كجهات إعلانية، بل إن رؤساء تحرير بعض هذه الصحف، يقيمون علاقات "صداقة وتعاون" مع عدد من الممثلين من النجوم الكبار، ولا يمكن أن يسمحوا بالمساس تحت أي مسمى، بأفلام هؤلاء الفنانين الكبار الذين

تطلق عليهم الصحافة أيضا أوصافا مضحكة مثل "الزعيم"، ونجمة الجماهير، ونجم الجيل، وما إلى ذلك من التعبيرات التي أراها مثيرة للسخرية. وأتذكر أن رئيسا لتحرير مطبوعة أدبية أسبوعية جادة متخصصة، طلب مني عند بداية عودتي إلى مصر عام 2000 الكتابة لها في السينما. وقد أرسلت له مقالا أعتبرته متميزا، عن كيف نجحت السينما المصرية التقليدية في الالتفاف على دعوة التجديد في السينما، وتمكنت من الالتفاف على كل ما كنا ندعو إليه (الاستغناء عن نظام النجوم، الخروج من الديكورات إلى الشوارع، كتابة السيناريوهات المباشرة بدلا من الاعتماد على الأدب... إلخ) واستفادت من النصائح ولكن بعد أن قامت بتفريغها من معناها، وتوظيف عناصر التجديد هذه في خدمة الإنتاج السريع أو حتى المقاولات. غير أن المقال لم ينشر قط، ولم أتلق أي تفسير لذلك حتى يومنا هذا، وانقطعت العلاقة الوليدة مع تلك المطبوعة تماما. والطريف أن هذا المقال تحديدا هو ما نشرته في العدد الأول من مجلة "السينما الجديدة" التي أصدرتها جمعية النقاد فيما بعد. ولكن وأنا في غمرة البحث وقتها عن كتاب يساهمون معنا في المجلة الجديدة، سألت صديقي الناقد حسين بيومي عن صبحي شفيق، فقال لي إنه موجود ولكنه قابع في منزله لا يظهر كثيرا، وإنه قابله ذات مرة، وإن لديه رقم هاتفه ويمكنه الاتصال به. وقام حسين بالفعل بترتيب موعد مع صبحي، وقمنا بزيارته معا في شقته بمصر الجديدة. وجلسنا نتكلم عن سنوات الماضي، وعن أحلامنا المؤجلة، وعرضنا موضوع المجلة الجديدة التي نعتزم إصدارها من الجمعية: الهدف منها، طبيعتها ونوعية المادة التي نريد أن ننشرها فيها، وغير ذلك.

وتحمس صبحي شفيق حماسا شديدا، وقال إنه سيكتب موضوعا خصيصا للنشر في المجلة، حول إشكالية مفهوم الصورة في الفيلم المصري حاليا.

وقد قمنا بزيارته مجددا مع محمد عبد الفتاح، الذي كنت قد اتفقت معه على أن يصبح مديرا لتحرير المجلة، ومحمود الهندي الذي تطوع مشكورا بعمل التصميم الفني لها، واقترح وقتها "قطعا" أو حجما للمجلة، بدا لنا في البداية غريبا كل الغرابة، فهو أطول من قطع المجلة العادية لكن أقل في العرض منها، أي أنه كان حجما وسيطا ما بين المجلة والكتاب. وقال إنها تجربة كفيلة بأن تستغل كل سنتيمتر من ألواح الورق، وتكفُل أيضا أن يكون حجم المجلة 48 صفحة بدلا من 32 صفحة، وهو الحجم الذي كنا قد اتفقنا عليه.

والتزم صبحي شفيق بما وعدنا به وسلمنا المقال، وكان مقالا جيدا أعجبني كثيرا، وقد ضحكت كثيرا على سخريته من طريقة التصوير الشائعة في الأفلام المصرية والمسلسلات حيث يتم الإفراط في استخدام عدسة الزوم، فكان يشبه استخدام المصور للكاميرا باستخدام الفلاح لطلمبة الماء، (في إشارة إلى الإفراط في استخدام الـ " زووم إن، والزووم أوت)!

وكنا قد قررنا أن تكون مقالات المجلة قصيرة، ومكثفة. كانت رغبتنا ألا يتجاوز المقال صفحتين فقط من صفحاتها. وذلك لإتاحة الفرصة لنشر أكبر عدد من المقالات والآراء، والقدرة على التنويع أيضا. لكن مقال صبحي كان يتجاوز هذا بكثير، ولذا فقد رأيت تقسيمه إلى جزئين على أساس نشره على عددين.

ويجب أن أعترف الآن بأن هذه الفكرة التي كانت تستهويني، أي فكرة الاقتصاد والتركيز الشديد في مقالات المجلة، كانت فكرة "نظرية" خاطئة إلى حد كبير، لم تأخذ في اعتبارها أن الكثير من النقاد يكتبون كما يحلو لهم، وسيكون من الصعب كثيرا أن نقيدهم في إطار ضيق.

وقد غضب صبحي من عدم نشر موضوعه كاملا في العدد الأول، ورغم تكرار شرحي الأمر له إلا أنه لم يقتنع أبدا، بل أخذ يتهمنا فيما بعد، بـ"تشويه مقاله" خصوصا وقد اقتضت ظروف المجلة وأولويات النشر، بكل أسف، تأجيل نشر الجزء الثاني من مقاله لعدة أشهر.

لكن الغريب أن صبحي في تلك الفترة كان يقول لنا إنه لم يعد يشعر باعتزاز كبير بما كان يكتبه في الماضي عن جودار وجيل الموجة الجديدة الفرنسية، وإنه لا يحب التوقف أمام "تراثه" هذا الذي نعتز به نحن ونقدره كثيرا، فهو يرى أن الزمن قد تجاوز تلك الكتابات، وأن لديه الكثير الذي يمكنه تقديمه بما يطور السينما والرؤية النقدية الحديثة. وكان صبحي منكبا في تلك الفترة، على البحث في التأثير الكبير للتكنولوجيا الجديدة الرقمية على طريقة التعبير السينمائي.

وفيما بعد، عندما أعددت كتابا عن "كلاسيكيات السينما التسجيلية في العالم لكي يصدر عن المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة الأسبوع السينمائي الذي أشرفت عليه حول نفس الموضوع، طلبت من صبحي شفيق دراسة، كتبها بعنوان "الفيلم التسجيلي في عصر الشبكة المعرفية المتعددة الأبعاد"، وقدمها لي مشكورا في اللحظة الأخيرة قبيل دفع الكتاب إلى المطبعة.

السينما الجديدة

أعود إلى بدايات المجلة، فأقول إن الأمر كان قد استقر على أن نبدأ في إصدارها ابتداء من أول عام 2002 إلا أنها صدرت من أول فبراير 2002. وقد أنتج العدد الأول منها وطبع عن طريق مكتب للتصميم والطباعة في مصر الجديدة توصلنا إليه عن طريق زميل لنا. ولكن حدث موقف غريب بعد أن دفعنا مواد العدد الثاني إلى المسؤولين عن المكتب وهم مجموعة من الشباب المتعلم المهذب. فقد جاء أحدهم وقال لنا إنه لن يكون ممكنا أن ننتج المجلة عن طريقهم. وفهمنا أن مجموعة الشباب الشركاء في المكتب رأوا في الإصدارات السينمائية نوعا من "الحرام"، خصوصا مع نشر صور من أفلام يجدونها تتنافى مع صحيح الدين، أو ربما أيضا مع الأخلاق العامة، من وجهة نظرهم، وأن التعامل معها بالتالي، حرام، واعتذروا لنا عن إمكانية التعاون في هذا المجال. لكن رئيس المكتب أمام تساؤلاتنا المحتجة قرر الاستمرار في إصدار العدد. لكننا علمنا أن هناك معارضة شديدة لهذا القرار. وبعد شد وجذب من وراء الكواليس فيما بينهم، دعونا إلى اجتماع خاص معهم تحدد له موعد. وذهبنا، محمد عبد الفتاح وحسين بيومي وأنا، وجلسنا نناقش في بديهيات، ونبرهن على أن ما نقوم به ليس من باب نشر الفجور بل نشر الثقافة السينمائية. وقد بدا على بعضهم أنه اقتنع بما نقول. وكنا أيضا قد دفعنا لهم بكتاب أعده حسين بيومي بتكليف من مجلس الإدارة حول "الرقابة على السينما في مصر"، استفدنا فيه من الفرصة التي أتاحها الشهر الذي نظمناه في جمعية النقاد عن الرقابة وعرضنا خلاله عددا من الأفلام الممنوعة في بلادها، واختتم بندوة حافلة شارك فيها عدد كبير من كبار النقاد والسينمائيين، وسجلت ونشرت نصوص مداخلاتها في الكتاب.

والطريف أن حسين بيومي قام بتفريغ الندوة بنص كلمات أصحابها، أي بالعامية "المثقفاتية" وليس بالفصحى كما هي العادة. وكانت تلك نقطة خلاف شديد فيما بيننا، فقد كنت أرى ضرورة صياغة أحاديث المتكلمين في الندوة بالفصحى، لأن الكتاب لا يتوجه فقط إلى المثقف المصري بل ربما يصل أيضا إلى دول عربية أخرى. وكان رأي حسين أن من الضروري الإخلاص للطريقة التي تكلم بها المشاركون وعدم التدخل فيها بتحويرها وإعادة صياغتها. إلا أنه اقتنع في النهاية باعادة الصياغة.
المهم أننا فوجئنا بعد ذلك، في لقاء آخر بيننا حضرته مع محمد عبد الفتاح، برفض المكتب رفضا نهائيا طباعة المجلة بعد أن كانوا قد قاموا بجمع وإعداد معظم موادها. أما الكتاب فقد قالوا إنهم سينتجونه. وكان قرارنا بالرفض، فإما إنتاج المجلة والكتاب معا أو سحب الاثنين.
وانتهى الأمر بأن سحبنا كلا من الكتاب والمجلة في حادثة من أغرب ما واجهته منذ عودتي من لندن إلى مصر في نوفمبر 2000. لقد أيقنت يومها أن مصر التي كنت أعرفها قد تغيرت بالكامل، ولم يعد باستطاعتي أن أعرفها. فها هم مجموعة من الشباب المتعلم كأفضل ما يمكن، يستخدم أرقى ما وصلت إليه تكنولوجيا المعلومات، خاضع تماما لأفكار مفاهيم القرون الوسطى، وكأننا نعود مئات السنين إلى الوراء.
غادرت ذلك المكتب مع محمد عبد الفتاح وأنا أشعر بتعاسة شديدة وحيرة كبيرة. وقدت سيارتي إلى شارع جسر السويس بمصر الجديدة، وهناك جلسنا في مقهى، نفكر.. ما العمل؟ وكنا نحمل بين أيدينا ملفات ضخمة لمخطوطة الكتاب والعدد الثاني من مجلة "السينما الجديدة". وتذكرت أن صديقنا محمود مسعود كان قد اقترح علينا مطبعة قريبة من بيته في شبرا، فاتصلت على الفور بمحمود وطلبت منه أن يتكلم مع صاحب

المطبعة على أن أعود إليه بعد قليل لمعرفة رأيه. وكانت النتيجة إيجابية، وانطلقنا في اليوم التالي إلى شبرا، واتفقنا ووقعنا عقدا باسم الجمعية بسعر مناسب تماما، لتنفيذ وطباعة المجلة. واستمر التعاون مع هذه المطبعة دون أي مشاكل تذكر إلى حين توقفت عن الصدور بعد استقالتي من رئاسة الجمعية في فبراير 2003. وكان العدد العاشر هو الأخير، وقد أشرفت على صدوره إلى أن صدر في أول مارس 2003.

كانت جمعية النقاد قد حاولت من قبل إصدار مجلة فصلية، إلا أن هذه المحاولة تعثرت كما علمت، بسبب الصراعات والمناقشات الطويلة الممتدة، حول من يكون رئيس التحرير ومن يكون نائبه وممن يتكون مجلس تحريرها، وأين يوضع إسم فلان، قبل أو بعد اسم علان، وهل يكون كل أعضاء مجلس الإدارة هم أعضاء مجلس تحرير المجلة، أم يتم الاختيار من بينهم؟ وغير ذلك من أمور وتفاصيل كثيرة.

ولذلك عندما قررنا إصدار "السينما الجديدة"، ومنعا لأي صراعات قد تؤدي إلى عرقلة المشروع المتواضع كله، فكرت في الاستغناء عن مجلس التحرير اكتفاء بسكرتير تحرير، وثلاثة من مستشاري التحرير استقر الأمر على أن يكونوا الأساتذة: صبحي شفيق، حسين بيومي، ود. ناجي فوزي. ووافق مجلس إدارة الجمعية على الفكرة وعلى الأسماء. وكان المجلس في بداياته يتمتع بروح طيبة للغاية، وكنا نلتقي حول الكثير من الأمور، ونتفق على شق الطريق بأقل قدر من الخلافات. وربما يكون هذا راجعا إلى أن أعضاء المجلس جميعا لم يكونوا من "محترفي" النشاط الثقافي في الجمعيات السينمائية، أي ليسوا من المخضرمين أصحاب الأجندات الخاصة والطرق الملتوية.

وكنت قد ذكرت من البداية، خلال أحد الاجتماعات، أن صدور هذه المجلة سيجعل البعض (خارج المجلس) يشعر بالغيرة، وتوقعت أيضا أن نتعرض للهجوم، تارة بسبب ما سننشره في المجلة مما قد يسبب الضيق للبعض من المرتبطين بمصالح معينة في الوسط السينمائي، وتارة أخرى بسبب نجاحنا في تجاوز عقدة الصدور من عدمه. وقد جاء وقت فيما بعد، ذَكرني أحد الأصدقاء بما قلته وما كنت أقوله حول هذا الموضوع، بعد أن بدأ الهجوم والانتقاد، بل وظهرت أيضا بعض الصراعات حول المجلة داخل الجمعية نفسها، ولو بشكل محدود، لكن أمكن في النهاية السيطرة عليها، وتحجيمها، ومنعها من التفاقم كما كان البعض يأمل.

سمير فريد

الناقد السينمائي الكبير سمير فريد، صديق قديم تعرفت عليه في مرحلة الشباب الأول، وقت أن كنت طالبا بالجامعة عام 1972، عندما دعوته لكي يناقش أحد الأفلام التي كنا نعرضها في نادي السينما الذي أسسته وأدرته في كلية طب جامعة عين شمس. وقد خضت مع سمير الكثير من التجارب، منها إصدار مجلة فصلية باسم "السينما العربية"، في أواخر 1979، لم يقدر إلا أن يصدر منها عددان فقط ثم توقفت. وقد نشرت في العدد الأول منها مقالا هجائيا نقديا شديد اللهجة ضد مهرجان القاهرة السينمائي بعنوان "هؤلاء النقاد العظام ومهرجاناتهم الدولية". وكانت "جمعية كتاب ونقاد السينما" وقتها هي التي تقيم المهرجان، ولم نكن في الجمعية الأخرى، التي ننتمي إليها وهي "جمعية نقاد السينما المصريين" ننظر إلى هذه الجمعية الأخرى، على محمل الجد، فقد كنا نعتبرها "الجمعية الرسمية" التابعة على نحو ما، للدولة، ولسلطة الوزير يوسف

السباعي، وكانت تحظى بالتالي بكل أشكال الدعم والمساندة، ولم تكن تضم نقادا من الوزن الثقيل بعد بل صحفيين يكتبون التحقيقات والأحاديث، وتشغلهم أساسا، أخبار النجوم، وكانت تجمع بين الصحفيين السينمائيين وكتاب السيناريو، أو بين الذين يمارسون العملين معا، أي كتابة السيناريوهات في النهار، ثم نقد أفلام غيرهم في المساء!

المهم أننا تعاونا معا كثيرا جدا في جمعية نقاد السينما المصريين وقت أن كان سمير عضوا ناشطا فيها، بل إنه كان في الحقيقة، العضو الأكثر نشاطا في مجلس إدارتها، رغم أنه لم يتول أبدا، حسب علمي، منصب رئيس الجمعية. وقد ترددت على منزله مرارا، وقت أن كان يقيم في شارع الجيش بحي العباسية، وتعرفت على زوجته الفاضلة وولديه: حسن ومحمد وهما بعد طفلان صغيران. وكنا أحيانا نسير من ميدان الأوبرا بعد عروض نادي السينما، لكي نكمل السهرة والمناقشات في شقة سمير فريد هذه، قبل أن ينتقل قرب أواخر الثمانينيات إلى شقة في حي الزمالك.

وقد عقدنا الكثير من الاجتماعات، وكنا نبحث ونناقش الكثير من القضايا السائدة، وكان يحضر معنا أحيانا رافت الميهي، وكمال رمزي، وعلي أبو شادي، ومحمد القليوبي، وعبد الفتاح الجمل. وقد اصطحبت معي ذات مرة الناقد "الشاب" الجديد وقتها، مدحت محفوظ، الذي كنت قد تعرفت عليه في "نادي السينما" التابع للثقافة الجماهيرية في مدينة أسيوط أثناء تقديمي أحد الأفلام هناك ضمن نشاط ونادي السينما بقصور الثقافة، وعندما جاء للاستقرار والعمل في القاهرة بعد تخرجه في كلية الهندسة، قدمته إلى سمير، وقد تعاونا معا فيما بعد في عدد من المشاريع المشتركة. وكان سمير نشيطا، دءوبا، مثقفا، وكان نموذجيا، في حفظ الأوراق والقصاصات والمجلات وعمل أرشيف سينمائي رائع،

للصور والمعلومات. وهو يمتلك أيضا مكتبة سينمائية عامرة. وكنت أستعين أحيانا بما لديه من كتب أو مجلات سينمائية كان يقتنيها خلال أسفاره العديدة إلى المهرجانات الدولية. وبشكل عام، كنا نتفق في نظرتنا إلى كثير من الأمور، سواء السياسية أم الثقافية. وكانت الدنيا وقتها لاتزال بخير، أي أن عالمنا كان عالم الفكر والكتابة والسينما، وكنا نصدر النشرات الفقيرة المطبوعة على "الاستنسل" من جمعية النقاد، (كما كان حال جمعية الفيلم ومعظم الجمعيات السينمائية باستثناء نادي السينما الذي كان يصدر نشرة مطبوعة على ورق الصحف الرخيص). وكنا راضين عن أنفسنا وعما نفعله، ولم تكن القنوات الفضائية قد ظهرت، ولا المجلات والصحف المستقلة بالعشرات كما هو الحال الآن، ولا كانت المناصب الرسمية في وزارة الثقافة تغوي أحدا، بل وحتى علي أبو شادي، الذي كان موظفا في هيئة "الثقافة الجماهيرية" (التي أصبح اسمها فيما بعد "الهيئة العامة لقصور الثقافة") كان يبدو أن ولاءه الأكبر وقتذاك، لقضية الثقافة وللمثقفين، وليس إلى طبقة الموظفين.

وكان سمير فريد هو صاحب مشروع جريدة "السينما والفنون"، أول وآخر تجربة من نوعها في الصحافة السينمائية في مصر. وقد صدرت في يناير 1977 عن دار التحرير حيث كان سمير يعمل في جريدة "الجمهورية"، واستمرت تصدر بانتظام لمدة 33 أسبوعا. وكنت أتعاون معه بالكتابة في الجريدة مع غيري من شباب النقاد، وكبارهم أيضا. ولعل سمير لم يحصل بعد ذلك على ما كان يستحقه بالفعل من مناصب في الصحافة المصرية، فهو بلاشك، أفضل من كثيرين ممن تولوا المناسب العليا في التحرير، لكن ربما تكون المشكلة تكمن في تلك النظرة المتدنية في مصر حتى الآن بكل أسف، إلى دور الناقد السينمائي. فلايزال

المحرر السياسي، أو حتى محرر صفحة الحوادث، ينظر إليه بجدية أكثر مما ينظر إلى الناقد السينمائي، وفي خفايا الصحافة المصرية أسرار أخرى كثيرة بالطبع، كما أن هناك أسبابا أخرى للصعود ولعدم الصعود.

وعندما أصدر سمير فريد في التسعينيات مجلة فصلية أخرى باسم "السينما والتاريخ"، ساهمت معه عن بعد، فقد كنت مقيما في لندن، بعدد من المقالات والدراسات بدون مقابل كما كانت العادة في كل تلك التجارب من الماضي. وكان سمير يقدر ذلك، وكانت صداقتنا متينة، وكنا نقضي معا أوقاتا ممتعة في المهرجانات الدولية التي كانت تجمعنا مع غيرنا من الأصدقاء مثل قصي صالح الدرويش وغسان عبد الخالق وعرفان رشيد، وخصوصا مهرجان فينيسيا الذي بدأت أتردد عليه منذ عام 1986. وكنا دائما نتبادل الآراء والأفكار حول الأفلام الجديدة. وكان يمكن أن يلعب سمير دورا بارزا في الثقافة السينمائية في مصر، أكبر من الدور الذي قام به بالفعل، وهو دور وزع جهده على جهات عديدة في الداخل والخارج، لو كانت هناك تلك المؤسسة الثقافية التي تؤمن بالسينما. وكان حلم سمير الشخصي أن تقام في مصر سينماتيك، أي دار للتحف السينمائية، وأرشيف لحفظ الأفلام، وأن يتولى هو إدارة مثل هذه المنشآت ذات الطابع الحضاري. لكن أحلامه تبددت في ظل واقع ثقافي محبط.

أصدقاء الماضي

مع التغيرات الكثيرة التي وقعت في مصر، والتي أدت إلى تعمق اغتراب المثقف في الداخل، وربما منذ منتصف التسعينيات، بدأت الخيارات والاختيارات تختلف وتتباين، والحياة تتعقد وتتشابك، وبدا أن انتقالي أيضا من محيط الصحافة المطبوعة إلى العمل لعدد من محطات التليفزيون، قد

ساهم في ابتعادي لفترة من الزمن عن المهرجانات السينمائية الدولية، وكانت مصر قد تغيرت كثيرا عندما ذهبت للإقامة فيها في أواخر عام 2000 ومكثت هناك لأقل من ثلاث سنوات، ولم يعد النشاط الثقافي كما كان، ولم تعد تجمعنا مقاهي وسط القاهرة التي اعتدنا عليها واعتادت علينا لسنوات طويلة، وشهدت الكثير من مشاريعنا وخططنا وأفكارنا المشتركة وأحلامنا في إصدار مجلات سينمائية في السبعينيات. وأصبح كثير من أصدقاء الماضي يفضلون الأماكن المغلقة، البعيدة، المكيفة، التي تجعل المثقفين العاديين الذين كانوا منا وكنا منهم، يحجمون ويترددون بل ويخشون أيضا، الاقتراب منها، ربما بحكم أسعارها التي لم تكن في متناول أيديهم، وثانيا بسبب أجوائها شديدة الخصوصية أيضا، وانعدام الإحساس بالحرية في داخلها، أقصد حرية الكلام والمناقشة والجدل والجلوس لساعات طويلة على فنجان من الشاي كما اعتدنا في الماضي.

ومازلت أعتبر مقاهي وسط القاهرة مثل مقهى "ريش" و"الحرية" و"زهرة البستان" وندوة ثقافية" وغيرها، بحيويتها وفوضاها وزحامها، أكثر إنسانية ومتعة من "فلاينج فش" و"سفنكس" وغير ذلك من الأماكن التي اتخذت لها أسماء أجنبية مضحكة بعد توغل عصر الانفتاح الاقتصادي وظهور الطبقات الجديدة المتوحشة.

ومازلت كلما أكون في القاهرة، أستمتع بصحبة من بقى من أصدقاء، في تلك المقاهي الرائعة، التي يمكنني أن أتعرف فيها أيضا، على أصدقاء جدد من الشباب، أفاجأ بأنهم يعرفونني ويتابعون ما أقوم به من نشاط هنا وهناك.

تفرق شمل الكثير من "أصدقاء الماضي" ورفاق الأحلام الكبيرة، وصعدت أنماط أخرى جديدة من البشر، سلم كيانات جديدة لقيطة، وبدا لها أن اللحظة قد أصحبت مواتية لتحقيق ما يمكن تحقيقه في ظل الخراب العام. ووجدت نفسي مجددا، خارج المنظومة بكاملها، وانقطعت الصلة مجددا بأصدقاء الماضي الذي كان، ولم نعد نلتقي إلا على نحو عابر، في كواليس هذا المهرجان أو ذاك.

لقد كنت دائما أميل، منذ سنوات التكوين الأولى، إلى رفض "المؤسسة" ورفض الاشتراك في اللعبة، أي لعبة الكراسي الرسمية والمناصب التي يتصارع عليها الكثيرون، ولم يكن خروجي الثاني من مصر في 2003 سوى رغبة في الحفاظ على استقلاليتي التي لا يعادلها شيء.

على المستوى الإنساني ربما لا يكون هناك سوى كل تقدير واحترام لكل أصدقاء الماضي، والرثاء أيضا لبعض من خذلتهم الأيام، لكنني أيضا أختلف مع بعض أصدقائي القدامى، حول دور الكاتب والناقد والمثقف، في المجتمع. وهو خلاف باق ما بقيت المواقف على ما هي عليه، وما بقيت أيضا الظروف السياسية والاجتماعية في مصر.

(4)

فارس من زمن الأحلام المجهضة

كان عام 1968 عاما فارقا في مسار الثقافة المصرية، بل وفي تاريخ مصر الحديث كله. كان هذا العام هو العام الذي أعقب مباشرة هزيمة يونيو 1967 التي انتهت باحتلال أراض تقع في ثلاث دول عربية، وانكسار المشروع القومي الناصري في مصر، وتراجع المد القومي في العالم العربي عموما الذي كانت تقوده مصر.

كانت هزيمة 67 صدمة مروعة أطاحت بالكثير من الأحلام والآمال والتطلعات، فقد كانت مصر تطمح بمساعدة الاتحاد السوفيتي ودول أوروبا الشرقية، إلى بناء دولة حديثة تحقق التنمية الصناعية وتعتمد على نفسها، بل وتنجح أيضا في تسويق منتجاتها الصناعية للدول العربية والافريقية وغيرها. وكان مشروع السد العالي وإقامة مجمع الحديد والصلب في حلوان، أكبر مجمع من نوعه في القارة الافريقية بل وفي العالم الثالث، يجسدان هذا الطموح الكبير. ثم جاءت الهزيمة (التي أطلق البعض عليها ولايزال "نكسة")، فتوقف مشروع التنمية، وأصبحت كل الجهود مكرسة لما أطلق عليه رسميا "إزالة آثار العدوان".

بعد وقوع الهزيمة مباشرة، أخذنا نسمع تعبيرات وأوصافا كانت تطلقها أجهزة الإعلام الرسمية بتعليمات من القيادة السياسية، وكانت تضحكنا وتبكينا في الوقت نفسه، فقد تم على سبيل المثال، تقسيم المراحل التالية

قبل الإقدام على الصدام العسكري الكبير المنتظر من أجل استعادة الأرض التي احتلتها إسرائيل في سيناء: مرحلة الصمود، ثم الردع، ثم الردع النشيط، ثم التصدي، ثم حرب الاستنزاف وعمليات العبور المحدودة.

في 1968 كانت الصدمة قد بدأت تتفاعل وتنتج عنها تداعيات طبيعية تماما في أعقاب أي مواجهة تنتهي بخسارة بمثل هذا الحجم، فجاءت أولا احتجاجات عمال حلوان على ما اعتبر وقتذاك تهاونا في قتال الجيش الإسرائيلي في سيناء، وخاصة الموقف الضعيف لسلاح الطيران الذي نجح العدو في الإطاحة بتسعين في المائة من طائراته في ساعات الصباح الأولى من يوم 5 يونيو. ففي مارس 1968 خرجت مظاهرات عمال حلوان ثم ثار طلاب الجامعات المصرية، ضد أحكام صدرت على قيادات سلاح الطيران اعتبرت هزيلة في ذلك الوقت، واتخذت في الواقع مبررا للتظاهر والإعلان عن رفض الشارع المصري للتسلط والديكتاتورية و"زوار الفجر" والمطالبة بمجتمع ديمقراطي مفتوح، يتسع فيه نطاق المشاركة الشعبية، وإعلان سقوط التنظيم السياسي الرسمي (الاتحاد الاشتراكي) الذي ثبت أنه كان مجرد ديكور رسمي تتخفى وراءه وجوه معروفة بعدائها الأصيل للاشتراكية، الاختيار الأيديولوجي المعلن للنظام، في حين كان كثير من المفكرين يرونه شكلا من أشكال "رأسمالية الدولة".

مظاهرات فبراير 1968 التي أدت إلى صدامات عنيفة بين النظام والجماهير العمالية والطلابية للمرة الأولى منذ 1954 وأصبحت تهدد باتساع الهوة بين الشعب والحكام، أسفرت عن إصدار جمال عبد الناصر "بيان 30 مارس" الذي يعترف فيه بضرورة توسيع رقعة المشاركة وحماية الثورة من القوى الرجعية والانتهازية وإعادة بناء الاتحاد الاشتراكي من

القاعدة إلى القمة، مع توجيه بعض الانتقادات للتجاوزات التي وقعت من جانب أجهزة الأمن. لكن عبد الناصر كان يعتمد في "حماية الثورة" والاشتراكية، ليس على الجماهير التي يمكن أن تؤيده أو تؤيد حزبا علنيا يشكله هو ورجاله المخلصون، بل على حزب "سري" أطلق عليه "التنظيم الطليعي"، اعتمد أيضا على مفهوم عبد الناصر الأمني في العمل السياسي عموما، وكانت مهمة أعضاء هذا التنظيم تتلخص في مناقشة المواضيع المطروحة على الساحة السياسية في تلك الفترة، ورفع تقارير "سرية" تعكس اتجاهات الرأي العام، إلى القيادة السياسية وإلى جمال عبد الناصر شخصيا. أي أن عبد الناصر أصر أيضا على عدم وضع ثقته في الجماهير بل في نخبة يختار هو أعضاءها طبقا لتقارير سرية أو تزكيات من جانب بعض المسؤولين السياسيين والأمنيين (مثل علي صبري وشعراوي جمعة ورجالهما).

غير أن 1968 لم يكن مجرد عام لهبة عابرة وانتهى الأمر، بل أصبح عاما فارقا لأنه ببساطة أنهى عمليا فكرة "التفويض المطلق" للحاكم.

ورغم بيان 30 مارس الذي كان هدفه الرئيسي امتصاص الغضب الشعبي العام، عاد الغضب الطلابي فانفجر مجددا في نوفمبر من العام نفسه، وأدى إلى مواجهات دامية بين الشرطة والطلاب مما انتهى إلى إغلاق الجامعات المصرية لمدة 50 يوما.

أصبح عام 1968 أيضا، عاما للمراجعة الشاملة وإعادة النظر في الكثير من الشعارات والمسلمات الفكرية القديمة السائدة في حياتنا، على الصعيد السياسي والثقافي والفكري، والمطالبة بالتجديد والتغيير ومزيد من المشاركة، وخاصة من جانب الشباب الذي شعر بأن القيادة السياسية تحتكر الحديث باسمه، وكانت هذه المراجعة تتم في أوساط النخب

بالطبع، كما دعت السلطة إلى الاستماع إلى مختلف الآراء في إطار الرغبة في الاستفادة من أخطاء الماضي. لكن ما حدث هو أن فكرة "المراجعة" لم تسفر عن تغيير حقيقي في جوهر الطريقة التي كانت تحكم بها مصر، أي أنها لم تؤد إلى فتح الباب أمام مشاركة حقيقية واسعة، وتحرير التجمعات النقابية من القيود المفروضة عليها، فسرعان ما أصبح هناك شعار جديد يتردد في كل مكان، هذا الشعار هو "لا صوت يعلو فوق صوت المعركة"، وأن الأولوية الآن أصبحت تتركز في "إزالة آثار العدون" بعد أن كان الهدف طيلة السنوات الماضية هو "تحرير فلسطين". وفي كلتا الحالتين أصبح الانفتاح الديمقراطي "مؤجل".

غير أن البنية التحتية الثقافية، أي على مستوى تجمعات المثقفين والطلاب كانت تغلي بالرغبة في التغيير.

كان للأدباء مطالب، وللصحفيين الذين شعروا بمشاركتهم في الكذب على الناس، مطالب، وبدأ القضاة يعبرون علانية عن انتقاداتهم للقيود التي تفرضها السلطة على عملهم (وهو ما أدى إلى ما عرف في تلك السنة باسم مذبحة القضاء التي تمثلت في الاستغناء عن خدمات عدد كبير منهم)، وكانت حركات الشباب في مصر ترتبط، على نحو ما في تلك الفترة، بحركات الشباب التي بلغت ذروة تمردها في العالم الخارجي في تلك السنة أيضا. وكان ما وقع في فرنسا 68، وفي تشيكوسلوفاكيا، وفي الصين، وفي الجامعات الألمانية والبريطانية، يلهم الكثير من شباب الجامعات المصرية، وإن اختلفت أسباب الثورة والغضب بطبيعة الحال.

وقد بدأ في 1968 تكوين التجمعات الثقافية للأدباء والتشكيليين والسينمائيين. فقد ظهرت مثلا مجلة "جاليري 68" تعبيرا عن فكر مجموعة من الأدباء والتشكيليين الشباب الذين يطرحون أفكارا جديدة. وتكونت

"جماعة السينما الجديدة" من مجموعة كبيرة من خريجي معهد السينما والسينمائيين الشباب الذين كانوا يطالبون بسينما جديدة مختلفة تعبر عن تطلعات وطموح الناس، مع تبني أشكال تعبير طليعية تتخلص من القوالب التقليدية الجامدة. وكان لسان حال هذه الجماعة صفحتان داخل مجلة "الكواكب" أتاحهما للجماعة رجاء النقاش، رئيس تحرير الكواكب في تلك الفترة. وقد تصدى فتحي فرج رئيس تحرير "مجلة الغاضبين" بكل قوة وانهال بقلمه على أعوان السينما القديمة المتهالكة وأخذ يبشر ويدعو إلى سينما جديدة.

كانت الجماعة تضم بين من ضمتهم، أسماء مثل المونتيرين أحمد متولي ورحمة منتصر وعادل منير، والمخرجين علي عبد الخالق ومحمد راضي ورأفت الميهي وداود عبد السيد وأشرف فهمي، والمصورين محمود عبد السميع وسعيد شيمي وسمير فرج، والنقاد سامي السلاموني وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وخيرية البشلاوي والفريد ميخائيل وسامي المعداوي وعلي أبو شادي وفتحي فرج وصبحي شفيق، ومخرجي الأفلام التسجيلية ابراهيم الموجي وأحمد راشد وهاشم النحاس ونبيهة لطفي وفؤاد التهامي وفؤاد فيظ الله، وكتاب السيناريو مصطفى محرم وفايز غالي ومجيد طوبيا.. وغيرهم.

لكن كان هناك بين هؤلاء شاب فلسطيني، قادم حديثا إلى مصر بعد أن أنهى دراسته للسينما في فيينا، هو غالب شعث (مواليد 1932) وكان قد أوشك على استكمال دراسته في العمارة هناك. وقد استقر في مصر منذ أواخر 1967 والتحق بالعمل مخرجا للتليفزيون المصري.

كان غالب شعث سينمائيا يعد بالكثير، وكان مشروع تخرجه من مدرسة السينما في فيينا، وهو فيلم قصير بعنوان "حكاية"، بديعا في تكوينه

وبنائه، وكان يكشف عن حسه السينمائي المرهف. وقد كان هذا الفيلم جواز مروره الفني إلى العمل بالتليفزيون المصري الذي أخرج له عددا من أفلام السهرة التليفزيونية، ذلك النوع الفني الذي كان شائعا في ذلك الوقت وانقرض بعد ذلك لحساب إنتاج المسلسلات الطويلة التي يستغرق المسلسل منها ثلاثين حلقة أو أكثر، وهو يعد امتدادا لفكرة المسلسل الإذاعي، ولكن بعد أن أصبح المنطق السائد فيها هو الإطالة المتعمدة، والتكرار، والبطء الشديد في الإيقاع، واعتماد الحوار وسيلة للشرح والتفسير والبيان، والمبالغات الميلودرامية، والثرثرة، بدلا من اعتماد اللقطات المحسوبة بدقة، والإيقاع الموزون جيدا في الفيلم.

على أي حال، أصبح غالب شعث عضوا أصيلا في "جماعة السينما الجديدة" المتمردة التي أرادت أن تؤسس لتيار سينمائي آخر، يعتمد على التقنيات الحديثة، والمفاهيم المتقدمة في العلاقة بين الفيلم والجمهور، والتخلص من الطابع التقليدي النمطي السائد في السينما المصرية، والاستفادة من الأساليب الحديثة في التصوير والمونتاج. وقد وردت هذه الأفكار وغيرها، في "بيان جماعة السينما الجديدة" التي اتخذت من مركز الصور المرئية (الثقافة السينمائية لاحقا) في شارع شريف، مقرا لها، وأخذت تنشر بياناتها وكتابات أعضائها كما أشرت، في "مجلة الغاضبين"، في مناخ ما بعد الهزيمة، حينما كانت السلطة تسعى بشتى الطرق، لاحتواء حركة الغضب والرفض التي سادت المجتمع بعد الهزيمة.

يقول غالب شعث في الجزء الأول من مذكراته غير المنشورة وهي في ستة أجزاء (غالب شعث، سيرة ذاتية: من أوراق مهاجر):

"الحقيقة أنه لم يكن لنا دور في تلك التسمية. ولو أتيحت لنا فرصة الاختيار لأسميناها "مجلة المتفائلين" مثلاً، فقد كانت غالبيتنا من

خريجي معاهد السينما الباحثين عن ذواتهم، المجمعين على أن السينما التي نريدها لا يمكن تحقيقها إلا من خلال أساليب جديدة في الإنتاج والتوزيع، تتمتع بحرية في اختيار الموضوع المعاصر، واختيار الممثلين المناسبين، بدون الوقوع في شباك "الشبّاك"، هذا بالإضافة الى اللغة السينمائية السليمه، ومرة أخرى.. حرية التعبير".

وقد نشر أعضاء الجماعة وترجموا الكثير من المقالات والمواد عن حركات التجديد في السينما العالمية، مثل السينما الجديدة في نيويورك التي كانت تعرف باسم "سينما تحت الأرض- الأندرجروند" التي ظهرت كنقيض لهوليوود، وارتبطت بالأفلام المختلفة في الشكل والمضمون وطريقة الإنتاج التي أخرجها سينمائيون لعل من أشهرهم جون كازافيتس مثل "ظلال" و"وجوه" وغيرهما.

ولم يقتصر النشر فقط على "مجلة الغاضبين" بل امتد ليشمل عشرات النشرات التي كانت تصدر عن شبكة نوادي السينما في عموم مصر التي أنشأتها هيئة الثقافة الجماهيرية (التي تغير اسمها فيما بعد، إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة)، وكان يشرف على تلك النوادي فتحي فرج، ويعاونه علي أبو شادي، ويتعاون معهما لفيف من النقاد والسينمائيين الشباب من أعضاء الجماعة. ونشر نقاد السينما الجديدة الكثير من المقالات والكتابات الهامة عن حركات التجديد في السينما العالمية في الصحف والمطبوعات التي كانوا يكتبون لها، وكذلك في النشرة الرئيسية التي كانت تصدر اسبوعيا عن نادي القاهرة للسينما.

وقام غالب شعث بترجمة ونشر بيان حركة السينما الألمانية الجديدة التي قادها ألكسندر كلوج وإدجار رايتز في أوائل الستينيات، وهو البيان الشهير الذي وقع عليه 26 سينمائيا من الشباب، يعلن تدشين حركة جديدة في

السينما الألمانية. وقد عرف هذا البيان باسم "بيان أوبرهاوزن" على اسم المدينة الشهيرة التي صدر البيان خلال انعقاد مهرجانها الدولي المعروف للسينما التسجيلية والقصيرة الذي تأسس عام 1954، وهو أهم وأقدم هذا النوع من المهرجانات المتخصصة.

في مذكراته المشار إليها يروي غالب شعث تفاصيل طريفة لتلك الفترة فيقول: "قمت، في العدد الأول (من الغاضبين)، بترجمة بيان حركة جماعة "السينما الألمانية الشابة" في ألمانيا الإتحادية، المعروف في ذلك الوقت ببيان "أوبرهاوزن" الشهير، إلى اللغة العربية. ولقد كان البيان يعبر عن موقف ومطالب تلك "الجماعة"، التي لم تختلف عن موقفنا ومطالبنا نحن أيضا كـ "جماعة سينما جديدة"، ومما جاء فيه: "نحن هنا نجاهر بالتمسك بحقنا ودورنا في خلق سينما جديدة.. هذه السينما الجديدة تحتاج إلى حريات جديدة.. حرية من عبودية السينما التقليدية.. حرية من سيطرة "الشبّاك" والربح.. حرية من كل وصاية".

ويستطرد غالب في مذكراته: "أما البيان الآخر الذي ظهرت ترجمته في عدد لاحق من المجلة المذكورة فكان هو بيان حركة السينما الجديدة في أمريكا، الشاطيء الشرقي، الذي أعلنوا فيه ثورتهم على سينما الشاطيء الغربي (هوليوود) التي اتسمت، في نظر القائمين بحركة السينما الجديدة، بتزييف الواقع. وكان أن جاء في البيان نداؤهم الشهير: نحن لا نريدها أفلاما وردية.. بل نريدها حمراء مثل الدم".

"وهنا كانت الطامة الكبرى. فلقد اتُّهِمنا، نحن "جماعة السينما الجديدة"، من قبل عدد من المسؤولين ومنهم، كما جاء في مكان آخر من هذه السيرة، وزير الثقافة يوسف السباعي، بأننا "شوية عيال شيوعيين" (!). والبقية معروفة".

وأظن أن غالب يقصد الإشارة إلى ما وقع بعد ذلك، أي بعد تولي السادات الرئاسة، وتغير توجهات النظام، وتولي يوسف السباعي وزارة الثقافة عام 1973، ففي وقت صدور بيان السينما الجديدة، ونشر بيان أوبرهاوزن وما يطلق عليه غالب "سينما الشاطيء الشرقي في الولايات المتحدة"، وقد نشرت كلها في "مجلة الغاضبين" حتى عام 1970 ، لم يكن السباعي قد أصبح وزيرا للثقافة بعد، بل كان الدكتور ثروت عكاشة لايزال على رأس الوزارة، وكانت مؤسسة السينما المصرية المملوكة للدولة، ركيزة ما يسمى بـ"القطاع العام السينمائي"، قد توصلت مع مجموعة شباب السينمائيين في "جماعة السينما الجديدة" إلى صيغة للإنتاج بالمشاركة، بحيث تساهم الجماعة بأجور العاملين في الفيلم، من الكاتب إلى المخرج إلى المصور إلى الممثلين وغيرهم من أعضاء الجماعة أو أنصارهم، بأجورهم، أي بما يوازي 30 في المائة من ميزانية الفيلم، على أن تساهم مؤسسة السينما بنسبة الـ 70 في المائة الباقية، وتوفر بالتالي السيولة اللازمة للإنتاج نفسه، على أن يحصل العاملون بالفيلم على أجورهم ومستحقاتهم كاملة من إيرادات التوزيع والعرض.

هذه الصيغة جاءت نتيجة نوع من الضغط الذي مثله وجود عدد كبير من خريجي معهد السينما الذين لا يجدون فرصا للعمل، وكان كثيرون منهم أعضاء في الجماعة. كما كانت هناك، دون شك، رغبة في احتواء حركة شباب السينمائيين، وتصورات أخرى وضعها الوزير ثروت عكاشة بالاستعانة ببعض العقول، للنهوض بالسينما المصرية وجهاز الإنتاج الرسمي الذي تسيطر عليه الدولة (الذي أصبح يسمى المؤسسة المصرية العامة للسينما) بعد كبوتها الكبيرة قبل 67 التي أدت إلى هروب العاملين بالصناعة بل وبعض كبار المخرجين والنجوم أيضا، للعمل في بيروت من

خلال أفلام لبنانية أو لبنانية ناطقة باللهجة المصرية، أو تركية مصرية، كما حدث في حالة يوسف شاهين وفريد شوقي كمثالين، ثم جاء فرار توفيق صالح من مصر بعد ذلك وتوجهه إلى سورية حيث أخرج هناك فيلمه "المخدوعون" (1972)، ثم إلى العراق حيث أنجز آخر أفلامه "الأيام الطويلة" (1979).

من ضمن تلك التصورات التي نشرت الأخبار عنها في الصحف في أواخر عهد ثروت عكاشة كوزير للثقافة وقبيل وفاة الرئيس جمال عبد الناصر، فكرة إنشاء وحدات للإنتاج، تجتمع في كل وحدة منها كل العناصر الفنية من الإخراج إلى التصوير والمونتاج وغيرهما، على أن تتنافس هذه الوحدات فيما بينها، وأن تتباين أيضا في نوعية ما تقدمه من أفلام.

وكان هذا هو النمط السائد في معظم بلدان أوروبا الشرقية (الاشتراكية) مثل بولندا وتشيكوسلوفاكيا والمجر. لكن هذه النقلة النوعية لم يقدر لها أن تولد أصلا، ربما باستثناء وحدة الأفلام التجريبية التي أنشاها الوزير في مدينة السينما بالهرم، وتولى رئاستها المخرج الراحل شادي عبد السلام، وتعاون معه عدد من شباب السينمائيين الموهوبين الذين أصبحوا تلاميذ له مثل سمير عوف وصلاح مرعي وغيرهما.

وقد ماتت تجربة الوحدات الإنتاجية المتنوعة قبل أن تولد عمليا، بعد تغير توجهات الدولة، أي بعد وفاة عبد الناصر، وخروج ثروت عكاشة من وزارة الثقافة، وقيام السادات بانقلابه الشهير في مايو 1971، الذي صفى بمقتضاه مجموعة عبد الناصر في السلطة، وانفرد بالحكم، وسرعان ما قام بحل مؤسسة السينما وإلغاء تجربة القطاع العام السينمائي تحت شعار "هل يمكن أن تجلس الدولة تبيع تذاكر سينما"!

التجربة الأولى في الإنتاج بطريقة "المشاركة" بين جماعة السينما الجديدة والمؤسسة، كانت من خلال فيلم "أغنية على الممر"، عن مسرحية علي سالم التي كتبها بعد وقوع هزيمة 1967 مباشرة، ومن إخراج علي عبد الخالق. وقد صور الفيلم رفعت راغب (بالأبيض والأسود)، وعرض في 1972، وحقق نجاحا لا بأس به وإن لم يكن بالطبع بحجم النجاح الذي كانت تحققه أفلام من ذلك العهد مثل "أبي فوق الشجرة" أو ما شابه!

وكان الفيلم يتسق في ذلك الوقت مع توجهات النظام، أي في التأكيد على ضرورة الصمود، ورفض الهزيمة، وبيان أن جنود الجيش هم أبناء الشعب، جاءوا من بين الفلاحين والأسر الصغيرة والمتوسطة، وأن صمود هؤلاء جميعا كفيل بتحقيق النصر.

كان الفيلم من الناحية السياسية مقبولا في إطار الروح التي كانت سائدة وقتذاك، والتي عبر عنها يوسف شاهين في فيلمه الشهير "العصفور"، أي فكرة رفض الاستسلام للهزيمة والصمود إلى حين أن تتاح الفرصة لتحرير الأرض.

أما من الناحية الفنية فقد كان فيلما متوسطا، لا يعكس بشكل واضح وكامل "الفكر الجديد" لجماعة السينما الجديدة كما كنا نتصور، رغم محاولات مصوره، استخدام الكاميرا المحمولة على الكتف في بعض مشاهده، والإضاءة الطبيعية بطريقة تضفي الكثير من الملامح ذات الدلالات على الصورة، لكن كان هناك نوع من "الجمود" في معظم المشاهد بسبب فقر الإنتاج عموما، والطابع المسرحي للعمل نفسه، والاعتماد على الموقع الواحد الذي لا يتغير، واللجوء إلى أسلوب "الدوبلاج" أي تركيب الصوت بعد التصوير وليس التسجيل المباشر

للصوت، وكان هذا يجعل الأفلام في تلك الفترة، تخلو كثيرا من الحميمية والواقعية التي تميز شريط الصوت بالضرورة، وتثريه.
في تلك الفترة كانت آمالنا من "السينما الجديدة" أكبر كثيرا من مجرد الجرأة السياسية أو الطابع الوطني الذي لا يختلف في الحقيقة مع ما كان مطروحا على مستوى النظام الحاكم، بل كنا نتطلع إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى جرأة في الشكل، وتحد للسائد في المضمون. وكان أمامنا مثال آخر لم يأت من داخل معطف جماعة السينما الجديدة، بل من خارجها تماما، ولكنه كان نموذجا مبهرا هو فيلم "زوجتي والكلب" (1971) لسعيد مرزوق، الذي انتجه وقام بتصويره مدير التصوير الكبير عبد العزيز فهمي. وكان سعيد مرزوق من المخرجين الواعدين المبشرين منذ بدايته، أي منذ أن قدم للتليفزيون أفلامه الثلاثة القصيرة "أنشودة السلام" و"أعداء الحرية" ثم "طبول"، وإن لم يدرس السينما ولم يلتحق بجماعة السينما الجديدة. وعندما أخرج "زوجتي والكلب" اعتبر هذا الفيلم انقلابا في مسار الفيلم المصري التقليدي السائد، وانقسمت الآراء حوله كما لم يحدث من قبل، فلم يكن الفيلم "مسيسا" كما كان ينتظر أصحاب التوجه السياسي، لكن مسحة الغموض الموجودة بين ثنايا الصورة والموضوع، أثارت اهتمام الكثير من النقاد الذين أخذوا يتبارون في تفسير مغزى الإشارات والرموز الكامنة فيه.
وازدادت مساحة الاهتمام بسعيد مرزوق فنيا ونقديا مع ظهور فيلمه الروائي الطويل التالي "الخوف" (1972). وكان مرة أخرى، عملا طليعيا في التصوير وأسلوب الإخراج، بل واختيار الموضوع، مع تحميله هذه المرة رموزا أكثر وضوحا، وكان يتجه إلى رفض السيطرة الغاشمة والديكتاتورية، ولعله كان أيضا من أكثر الأفلام التي ظهرت في تلك

الفترة، جرأة في التعبير عن الحب كمعادل للرغبة في التحرر، في مجتمع يسحق أحلام الفرد أو يجعلها مؤجلة باستمرار.

وأود أن اقتبس هنا الفقرة التالية مما ورد في كتاب الصديق المصور الكبير سعيد شيمي في سياق تناوله لفيلم "زوجتي والكلب" من ناحية التصوير السينمائي في كتابه "اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية": "الملاحظ من أسلوب سعيد مرزوق في أول أفلامه أنه مستوعب تماما لأساليب السينما الجديدة الأوروبية في الستينيات، واستطاع بهذا الفيلم بمعاونة مصور مثل عبد العزيز فهمي أن يصل إلى مكانة مرموقة بين أقرانه من المخرجين، بل وتفوق عليهم كثيرا بتلك اللغة المعتمدة على – اللغة السينمائية– التي عمادها الصورة، فاللغة السينمائية في فيلم "زوجتي والكلب" هي نتاج فنان واع بأدواته بدون نزعة مراهقة، ومصور متعطش للعطاء بكل السبل، ومونتاج إيقاعي متدفق بعطية عبده وحسين عفيفي، وتمثيل متقن لسعاد حسني بأنوثتها الطاغية ورجولة محمود مرسي، وعفوية نور الشريف الممثل الشاب وقتها".

غير أن الفيلم الثاني الذي أنتجته الجماعة وهو فيلم "الظلال في الجانب الآخر" لغالب شعث عن رواية للكاتب المسرحي الراحل محمود دياب، جاء مثل الضوء الساطع، فحرك المشاعر، وأثار الاهتمام بكل ما يحتويه من عناصر سينمائية خالصة. لقد كان فيلما مصريا، لكنه كان أيضا ذا نفس مختلف، وروح مختلفة جديدة متمردة، بحكم التجربة الخاصة لمخرجه غالب شعث، ابن القدس الذي تعلم في القاهرة وألمانيا والنمسا، ثم استقر مبدئيا في القاهرة، ووجد نفسه أيضا طرفا مباشرا في حركة سينمائية جديدة تبشر بتغيير السينما والعالم "نريدها حمراء بلون الدم"!

يروي غالب في مذكراته عن بداية اهتمامه بالموضوع فيقول "لدى عودتي، بعد حوالي أحد عشر عاما قضيتها بعيدا عن الوطن العربي، كان لابد من أن أحاول – بالقراءة – أن أعوض، بقدر الإمكان، وأن أستزيد من أسباب التواصل مع مجتمعي القديم الجديد، لاسيما وأن عملي سوف يعتمد إعتمادا وثيقا على هذا التواصل.

"كان طيب الذكر، سور الأزبكية، هو أحد المصادر بل أهمها، إذا أخذنا "الدخل" المتواضع المحدود للموظف بعين الإعتبار. فقد وُظِّفتُ، في نهاية عام 67، مخرجا في قسم التمثيليات بالتلفزيون.

كانت رواية "الظلال في الجانب الآخر" إحدى الغنائم التي خرجت بها من جولاتي الروتينية الكثيرة حول "السور". وكنت، في ذلك الوقت، أبحث عن "نص" يصلح لأول تمثيلية سهرة تلفزيونية سأقوم بإخراجها.

أخذتني الرواية، ابتداء من عنوانها الغني بالإيحاءات.. إلى أجواء الفنانين التشكيليين التي لم أكن بعيدا عنها. الشباب الباحث عن مصابيحه في عتمة الضياع، بين افتقاد للإحساس بالاستقرار والأمان.. وأمل في مستقبل أفضل يلوح بريقه ثم يخبو.. حسب اتجاه رياح الصراعات الدولية التي تؤثر في أوضاع المنطقة بكاملها.

"مهّد محمود دياب لذلك ببراعة مذهلة، في تلك "العوّامة" التي تسكنها مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة، ينتمون إلى أماكن متباعدة من (الوطن العربي) مصر.

"العوّامة" المهتزة دوما من تحتهم. المرتبطة بأرض الواقع بحبال قديمة واهية.. وجسر خشبي لا يكف عن الأنين تحت وطأة أقدام العابرين.

وذلك العالم المتضارب من الألوان والتكوينات والنظريات والمذاهب..

والأصوات والمشاعر.. والعمل والفشل.. والمحاولة والأمل.. والرفض.. والإصرار.. والحب.. والغيرة.. إلخ

"كل ذلك في رواية ظهرت في عام 1963.. هل كان محمود دياب يستشعر الهزّات؟ هل كان يحذر من كارثة أسموها بعد ذلك بالنكسة؟!"

يقول غالب شعث في مذكراته: "إننا في "جماعة السينما الجديدة"، في ذلك الوقت، لم نكن نملك رفاهية الحلم بعمل فيلم بالألوان بالرغم من أن أجواء كلية الفنون التي كانت خلفية الأحداث، كانت تقتضي ذلك".

وقد استغرقت كتابة سيناريو الفيلم من غالب أكثر من عام، وكانت الفتاة التي رشحها للقيام بدور البطولة أي "روز"، قد كبرت عاما آخر. ويقول إنها "جاءتها "الفرصة" الحقيقية على شكل عريس ثري، فاستغنى عنها بالتالي، وأسند الدور إلى نجلاء فتحي.

ويروي هو قصة طريفة عن لقائه بمنتج "غير مصري" في ذلك الوقت في إطار سعيه لتمويل إنتاج الفيلم، ولكن هذه المحاولة فشلت بعد أن حاول المنتج العربي التدخل والتعديل في الفيلم واقتراح ممثلين محددين للقيام بالأدوار الرئيسية بل وتغيير اسم الفيلم وجعله "أربع تلامذه.. وبنت"، على غرار فيلم "أربع بنات.. وضابط"، الذي سجل في حينه نجاحا تجاريا، كما يعلق غالب!

ويضيف غالب شعث أنه طرح موضوع إنتاج الفيلم من خلال جماعة السينما الجديدة، وإن الجميع تقريبا تحمسوا للفكرة. ثم يضيف: "ولكن بعد القيام بعملية حسابية، تبين أننا سوف ننتظر أعواما كثيرة حيث كان المبلغ الذي يستطيع أيسرنا حالاً أن يساهم به، لا يتجاوز الخمسة جنيهات شهريا". و"في أحد الإجتماعات تقرر تقديم مشروعي الفيلمين،

"الظلال ..." و"أغنيه ..."، إلى مؤسسة السينما، حسب نظام المشاركة وتأجيل قبض الأجور.

وعن شكل السرد في فيلمه يقول غالب: "لم يكن السرد الرباعي الذي يعتمد على فكرة تعدد الرواة في الأدب والسينما، حيث تتكامل رواياتهم أو تتعارض أو تتقاطع، وتخلق من القاريء أو من المشاهد شريكا في الحدث وصناعته، بجديد على الأدب ولا السينما. ومع ذلك، كان هناك من ينصحني بأن أختار شكلاً سردياً أسهل، خصوصا وأنني كنت إزاء أول عمل سينمائي روائي طويل. وظلت هذه النصيحة تلاحقني الى ما بعد الانتهاء من التصوير، الى مرحلة "المونتاج"، أو تركيب الفيلم.

"والحق أقول، إن محمود دياب كان حافزاً لي على ممارسة حقي في "رواية" روايته سينمائيا، بالشكل الذي أراه.

ويستمر غالب: "الظلال في الجانب الآخر".. ذكرني هذا العنوان بالنظرية الضوئية التي تقول أننا إذا سلطنا ضوءاً على جسم ما، فإننا سنرى له ظلاً في الجهة المعاكسة. وإذا سلطنا ضوءاً آخر من تلك الجهة المعاكسة على نفس الجسم، فإننا سنحصل على ظلين متقابلين بحيث يكون كلا الظلين أخف حدة من الحالة الأولى. فإذا سلطنا ضوءاً ثالثا مساويا لكل من الضوئين السابقين على نفس الجسم من الجهة الثالثة، فإننا سنحصل على ظل ثالث.. بحيث نلحظ نقصانا في درجة حدة الظلال الثلاثة. أما إذا سلطنا ضوءاً رابعاً مساوياً في القوة لكل من الأضواء الثلاثة السابقة، من الجهة الرابعة.. فسوف تختفي كل الظلال!

"وهكذا كانت روايات محمود دياب الأربعة، التي تتكون منها رواية "الظلال ..."، تساهم في إزالة الظلال.. أو تخفيف حدتها على أقل تقدير.

"ولم أجد حرجا من تلخيص تلك الفكرة في عبارة كنت أريد لها أن تظهر على الشاشة في بداية الفيلم. لكنها، لسبب ما، لم تجد لها مكانا إلا في "النشرة" التي لم يتم توزيعها إبّان العرض!

"ما أكثر ما تخفيه الظلال من حقائق ..

ولكي نرى واقعنا بدون ظلال ..

لا بد من أن تتعدد مصادر النور".

هذا ما كتبه غالب شعث عن تجربته في صنع الفيلم. ولكن قصة مصادر النور الأربعة وإزالة الظلال سيكون لها انعكاس على "مصير الفيلم" فيما بعد، أي بعد ان تشاهده الرقابة.

نقاد السينما الجديدة عموما، سواء من داخل الجماعة أو من خارجها، احتفوا كثيرا بالفيلم. وقد عرض في البداية في جمعية الفيلم، عرضه الناقد الراحل سامي السلاموني الذي كان رئيسا للجمعية في تلك الفترة من أوائل السبعينيات وهو الذي دعاني إلى الالتحاق بها، وألح إلحاحا مشكورا، وكنت أتخيل أنها لن تختلف عن عضويتي في نادي القاهرة للسينما، لكنه تمكن من إقناعي بأنها تجربة مختلفة، وأكثر حميمية، كما وجدتها بالفعل. وكان مقر الجمعية في ذلك الوقت في مكان تابع لوزارة الثقافة في حي جاردن سيتي يسمى قصر ثقافة الطفل، وكانت القاعة التي تعرض بها الجمعية عروضها السينمائية (من مقاس 35 مم وليس عبر شرائط الفيديو أو الأسطوانات المدمجة آفة عصرنا حاليا!) قاعة مخصصة أصلا لعروض مسرح الأطفال. والطريف أننا كنا نجلس (مضطرين) على مقاعد مخصصة أصلا للأطفال، وكانت صغيرة الحجم، منخفضة السيقان، ولكن كانت هناك متعة خاصة في الجلوس والمشاهدة، فقد كان العرض ممتازا، وكان يوجد في ركن من القاعة بيانو

فخم أخذت أجرب اصابعي عليه ذات أمسية قبيل بدء العرض، ففوجئت بالسلاموني يصيح في دهشة: يابني ماذا تفعل بالضبط في كلية الطب!
أظن أن الأمر اقتضى مرور عام أو أكثر قليلا قبل أن تنتقل جمعية الفيلم إلى مقرها الذي دام طويلا في قاعة النيل التابعة للكنيسة الكاثوليكية في وسط القاهرة، إلى حين اضطرت إلى الخروج من هذا المقر أيضا فيما بعد، وانتهت إلى عرض بعض الأسطوانات المدمجة في مركز الثقافة السينمائية.

عودة إلى غالب وفيلمه، أقول إن عرضه في جمعية الفيلم كان إيذانا بمولد موهبة سينمائية رفيعة المستوى، واحتفالا كبيرا بفن السينما. كانت الصورة حزينة، موحية، مشاغبة، عنيفة حينا، شاعرية ناعمة، حينا آخر. وكانت مجموعة الممثلين في أفضل حالاتهم، وكانوا "في عزهم" في ذلك الوقت: محمود ياسين، نجلاء فتحي، مديحة كامل، محمد حمام، أحمد مرعي، وغيرهم.

وقد عرض الفيلم بعد ذلك في نادي السينما، وصدرت عنه نشرة دسمة كتب معظم مادتها سامي السلاموني الذي كان شديد الحماس للفيلم. وكنا جميعا متهللين بمولده، فها هو أول فيلم مصري يخرجه مخرج فلسطيني مثقف ودارس وموهوب، يضع القضية الفلسطينية، بطريقة فنية في سياق سينمائي جذاب تماما، يبتعد عن الشعارات، وعن المباشرة، ويتجه إلى الجانب الإنساني من خلال شخصية الطالب الفلسطيني في كلية الفنون الجميلة الذي يجد نفسه يقطن مع أربعة من زملائه في عوامة في النيل، يختلف ويتشاجر معهم، ويشهد على ما يقع من أخطاء، ويعلن رفضه للشعارات التي تستخدم للتبرير، ويرفض الهروب العاجز في

النهاية، فيتخلى عن تلك الأحلام المؤجلة، ويتوجه إلى الأردن للالتحاق بالمقاومة الفلسطينية.. الأمل الوحيد الذي يراه ممكنا، بل ومشرفاً.

كانت هذه الشخصية بالطبع من ابتكار غالب، ولم يكن لها وجود عضوي في رواية محمود دياب، كما قام غالب بتغيير الكثير من التفاصيل، لكنه حافظ، تماما كما طلب منه دياب، على العوامة كمكان مميز له دلالاته في هامشيته واهتزازه وانفصاله عن الأرض الصلبة، كما حافظ على الشخصيات الرئيسية، ومنها شخصية "روز" التي يخدعها "محمود" ويقيم معها علاقة جنسية كاملة تكون نتيجتها أن تحمل وتنجب منه، لكنه يلفظها ويتخلى عنها، وهي المدخل الدرامي الذي ينفذ منه السيناريو إلى تجسيد التناقضات القائمة في الفكر والوعي بين الشباب الخمسة، لكي يرسم صورة نقدية لمجتمع الهزيمة. لكن الفيلم سرعان ما واجه مصيرا غريبا سيظل يلقي بتبعاته على مصير مخرجه حتى الآن.

لقد منع عرض الفيلم مع ثلاثة أفلام أخرى هي "العصفور" ليوسف شاهين، و"التلاقي" لصبحي شفيق، و"زائر الفجر" لممدوح شكري. وفي حين كان "العصفور" من إنتاج يوسف شاهين بتمويل من الجزائر، وكان "زائر الفجر" من إنتاج بطلته ماجدة الخطيب، كان "التلاقي" شأنه شأن "الظلال"، من إنتاج مؤسسة السينما المصرية أي الدولة. أي أن الدولة أنتجت، والدولة منعت!

كان هذا الوضع قائما في فترة كانت تشهد جدلا كبيرا حول حالة "اللاسلم واللاحرب"، والانتفاضات الطلابية ضد نظام السادات الذي كان يرفع شعارات معينة، ثم سرعان ما يتخلى عنها، في حين أنه كان مشغولا في الواقع بتصفية خصومه السياسيين الذين كان يشتم وجودهم بوجه خاص، في أوساط المثقفين. ولذلك كانت السينما "المختلفة" مستهدفة في

هذا السياق. وكان السادات قد عين يوسف السباعي وزيرا للثقافة في 1973، وجاء السباعي بعد ذلك، في العام التالي عندما سئل عن الأفلام الممنوعة فوصفها بأنها من "أفلام التلبك المعوي"، وإنها تدعو للاستسلام وتشيع أجواء اليأس والهزيمة.

وقد يكون من المفيد أن أعود هنا إلى الاقتباس من مذكرات غالب شعث عن فيلمه وعن أسباب منعه من العرض، لعلها تسلط الضوء على جانب آخر مجهول من جوانب الفكر الرقابي في تلك الفترة.

يقول غالب: "طال انتظاري للتصريح بعرض فيلم "الظلال ...". وقدمت "جماعة السينما الجديدة" طعنا في حكم الرقابة الذي يمنع عرضه، مما أتاح عرض الفيلم أمام لجنة رقابية جديدة".

ويمضي غالب يعرض فيلمه، ويتوقف أمام المشهد الذي أرضى إحدى الرقيبات أثناء مشاهدتها للفيلم، لكنه أثار غضب الرقابة فيما بعد، فيقول:

"عُمر" الوديع المسالم، الذي أضناه التفكير في قضيته السياسية، يشعر بالحرج تجاه زملائه في العوامة. فهو المسئول عن ذلك التحول والفوضى التي ألمت بالعوامة منذ أن جاء بصديقه "محمود" ليشاركهم السكنى فيها. "بكر" الهاديء المتعقل يصمم على ترك "محمود" للعوامة.

"مصطفى" المثالي يرى أن الوقت، وقت الإمتحانات، غير مناسب لهذا الإجراء. تتفاقم المشاكل اليومية، مضافا إليها مشكلة "روز" ومرض ابنتها وتخلي "محمود" عن مسئولياته تجاهها، ومحاولات "عُمر" اليائسة في إصلاح ما أفسده صديقه. وتأتي اللحظة الحاسمة التي لا مفر عندها من إنفجار العنف الكامن في أعماق "عُمر".

"ومن خلال الصمت الذي أطبق على الموقف المتفاقم المتأزم، وفي ظلام صالة العرض الصغيرة، ينطلق من إحدى مندوبات الرقابة تعليق على شكل همسة غاضبة إلى زميلها الجالس بجوارها:

– إسمه إيه ده.. عاوز الضرب!

ولم يكد زميلها يبدي موافقته حتى اندفعت قبضة "عُمر" باتجاه "إسمه إيه ده".. الذي هو"محمود"!

زيستمر غالب شعث قائلا: "كانت إحدى إعتراضات الرقابة على الفيلم، هي تلك المشادة العنيفة التي جرت بين "عُمر" و"محمود" الذي كان نصيبه علقة ساخنة تمنت حدوثها إحدى مندوبات الرقابة وأيدها زميلها في ذلك قبل وقوعها. لم يكن الإعتراض على الموقف أو نتائجه، فقد اعترفت "الرقابة" بالضرورة الدرامية لذلك التصاعد. الدليل على ذلك هو ما تشي به بقية أحداث الفيلم. فقد انضم "عُمر" للمقاومة الفلسطينية. وانطلقت من أعماقه طاقة كامنة كان لابد من تحريكها.. الرفض.. العنف.. المقاومة.

"كان الإعتراض على جنسية "عُمر"!

"قالوا: كيف يضرب فلسطينيٌ مصرياً ؟!

ولطالما قال كثيرون: كيف تكون ضحالة تفكير "الرقابه"، أي رقابة، وفي أي زمان ومكان، سبب في قتل الإبداع أو لجم المبدعين!

"ناهيك عن الإعتراض على فكرة "تعدد مصادر النور" وتفسيرها بالدعوة الصريحة إلى تعدد الأحزاب (المرفوضة في ذلك الوقت). أو الاعتراض على الدعوة الواردة على لسان الطالب الفلسطيني "عُمر" إلى فكرة "الدولة الديمقراطية العلمانية" التي يعيش فيها أهل الأديان الثلاثة متساوون في الحقوق والواجبات وبدون أي تفرقة. وهو ما نادى به ياسر عرفات، بعد

ذلك، في خطابه الشهير في الأمم المتحدة.. 13 نوفمبرعام 74. أما أكثر الإعتراضات عنادا، وأغربها، فهو اعتراض السيد (م. د.)، رئيس هيئة السينما في ذلك الوقت، على الخلفية الصوتية لأحد مشاهد الفيلم الجارية قبيل الهزيمة، حيث كنا نسمع صوت أم كلثوم المنبعث من الراديو في مقطع من إحدى أغانيها كنت أرى أنه يناسب ذلك الموقف في تلك الظروف".

ويعلق غالب على الأمر بقوله: "غني عن التنويه أن السيد (م. د.) هو إبن شقيقة السيدة أم كلثوم. وجدير بالذكر أيضا أن المذكور أعلاه هو من هواة "المصادرة"، فقد اعتلى منصة مهرجان كارلو فيفاري بعد ذلك ليتسلم "الجائزة" بالنيابة عني، لغيابي، وأصر على ممارسة هوايته". ولا يكشف لنا غالب بوضوح من كان رئيسا لمؤسسة السينما وقتها اكتفاء بالحروف الأولى من اسمه (وهو يقصد محمد الدسوقي)، وماذا فعل بالضبط وهو يتسلم جائزة مهرجان كارلو فيفاري في تشيكوسلوفاكيا الذي شارك فيه الفيلم ممثلا لمصر وفاز بجائزته رغم أنه كان ممنوعا في نفس الوقت، من العرض في بلد الإنتاج، وإذا كانت هوايته هي "المصادرة" كما يقول، فماذا صادر بالضبط في كارلو فيفاري؟!

المهرجان الأول والأخير

وسط زخم الأحداث بعد الهزيمة، في 1969 انعقد أول مؤتمر للأدباء من شباب الأقاليم في مدينة الزقازيق، وانتهى بمشكلة، فقد أعلن أدباء الأقاليم ثورتهم ضد قهر "القاهرة" وانتقدوا بشدة احتكار العاصمة للأضواء، كما انتقدوا جوائز الدولة وطالبوا بحرية الفكر والنشر، ورفع

الوصاية والرقابة، وكان صدى "هجمتهم" مدويا، فأصبح هذا هو المؤتمر الأول والأخير في ذلك العهد.

وفي صيف 1969 أقيم أيضا أول وآخر مهرجان للسينما الشابة في الاسكندرية عام 1969. وكان غالب شعث عضوا في لجنة تحكيمه.

ويروي هو كيف أن فيلمه القصير "حكاية" وهو مشروع تخرجه، استبعد من المشاركة في المهرجان بحجة غريبة، فهو يذكر أن أحمد الحضري، رئيس المهرجان وعميد معهد السينما في ذلك الوقت، رفض إدراج الفيلم في المسابقة بدعوى أنه فيلم نمساوي أي أجنبي، ومسابقة المهرجان مخصصة لعرض الأفلام المصرية فقط. ثم يقول: "واتضح فيما بعد، أن المشكلة لم تكن في جنسية الفيلم. واتضح الأمر بشكل أكثر "وضوحا"، عندما أصر مدير المهرجان، الأستاذ "أحمد الحضري"، على عرض الفيلم "خارج نطاق التحكيم"، لإتاحة الفرصة أمام أفلام أخرى لنيل الجائزة، حيث أنه كان يرى أن فيلم "حكاية" كان، من ناحية المستوى الفني، خارج المنافسه، وليس من العدل أن يتنافس على الجائزة مع بقية الأفلام، خصوصا وأنه في الأصل – بيني وبينك – من انتاج نمساوي يتميز بالإمكانات المتاحة له، والتي لم تتوفر للأفلام الأخرى المشاركه!

هذا ما قاله لي الأستاذ "أحمد الحضري"، مدير المهرجان. وختم أقواله بوعد قاطع بمنح الفيلم جائزة تقديرية خاصة.

عجبت لحجة مدير المهرجان، عميد المعهد العالي للسينما، والتي شجبها الكثير من العارفين. فلم يكن هناك في الحقيقة ما يستدعي إفتراض وجود تلك "الإمكانات". فلقد شاركني في تنفيذ الفيلم، كما تقول عناوينه، خمسة أشخاص فقط. الزميل المصور الذي كنت أقوم أنا بمساعدته، والزميلة مساعدة الإخراج أو الـ "سكريبت" التي كانت تقوم بتسجيل الصوت أيضا،

والتي جرى تصوير المشاهد الداخلية في بيتها، وبطلة الفيلم، وهي صديقة لم يكن لها أي علاقة أو خبرة سابقة، وبطله الطالب في معهد الفنون المسرحية، ومن بعدهم الزميلة "هانيلوري" التي قامت بـ "مونتاج" الفيلم.. مقاس 16 مم، أبيض وأسود. أي أنه ينطبق على الفريق المذكور القول بأنهم قاموا بـ "غزل" الفيلم بـ "رِجل حمار".

و"أخيرا، كما قلت، تنازلت عن عرض الفيلم في نطاق التحكيم. إلا أنه يبدو أن الجائزة التقديرية الموعودة قد ضلت طريقها إلي".

انتهى الاقتباس من مذكرات غالب شعث. وأعود إلى مهرجان الاسكندرية الأول لسينما الشباب، لكي أذكر أن هذا المهرجان الذي أقيم تحت تصور أنه كفيل بامتصاص غضب السينمائيين الشباب واستيعابهم و"تلميع بعضهم"، أدى إلى عكس ذلك تماما، فقد فتح الباب للكثير من الانتقادات والمناقشات الحرة المفتوحة، التي سببت ازعاجا للنظام في ذلك الوقت، ولم تتمكن السلطات من السيطرة عليه كما كانت تأمل، فقد كانت ثقة الجميع في كوادر منظمة الشباب الاشتراكي التابعة للتنظيم السياسي الوحيد أي الاتحاد الاشتراك العربي، قد أصبحت صفرا كبيرا. لذلك كان من الطبيعي ألا يعود المهرجان للانعقاد بعد ذلك أبدا.

لكن الوزير يوسف السباعي أراد أن يفتتح عهده بإقامة مهرجان للسينما المصرية، يمنح فيه الجوائز ويظهر على صفحات الصحف راعيا للسينما، وأبا روحيا للسينمائيين.

وقد أقيم المهرجان بالفعل في مصيف جمصة في الفترة من 1 إلى 15 أغسطس. واختير غالب شعث عضوا في لجنة تحكيم هذا المهرجان، كبادرة على إشراك السينمائيين الشباب في المهرجان. وكان يرأس لجنة التحكيم المخرج والناقد المخضرم أحمد كامل مرسي، وكان قد توقف

بالطبع منذ سنين، عن الإخراج، وأصبح رئيسا لجمعية نقاد السينما المصريين التي تأسست في يونيو 1972. ولم يكن الصراع بين هذه الجمعية والوزارة قد احتدم بعد، فسوف يحدث هذا بعد حرب أكتوبر، عندما يتصور السادات (والسباعي معه) انه قد آن الأوان لتصفية الحساب مع جميع العناصر المعارضة او التي من المحتمل أن توجه انتقادات للسياسة الثقافية الجديدة التي كانت تتسق تماما مع السياسيات العامة الجديدة في كونها كانت تسير باتجاه الشطب التام على كل ما تحقق من إنجازات محدودة خلال العشرين عاما السابقة، بفضل العرق والسهر والتضحيات والنضال في بناء المؤسسات وترسيخ بعض التقاليد. فقد كان السادات على قناعة بأنه زعيم "ثورة"، أطلق عليها "ثورة التصحيح"، وأنه ماض في "نسف" المعوقات القديمة، أي تدخل الدولة في الاقتصاد، و"فرم" كل من يقف أمامه.. كانت تلك تعبيراته الشخصية التي كان يستخدمها في خطاباته في تلك الفترة!

في مهرجان جمصة تقرر أن يعرض فيلم "الظلال" ولكن خارج المسابقة، لأن مخرجه كان عضوا في لجنة التحكيم، فقد انتهى المهرجان بفضيحة، لذا من الأفضل أن أترك غالب شعث يروي شهادته عما حدث كما ورد في مذكراته، ولعلها المرة الأولى التي تنشر فيها هذه التفاصيل:

"وينتهي المهرجان. وتنهي لجنة التحكيم التي كانت تجتمع في منزل أ. ك. مرسي مهامها، ومن ثم يرسل المظروف المقفل الذي يحتوي على النتائج إلى وزارة الثقافة. وتنتظرون إعلان النتائج. وبدلا من ذلك تصل أعضاء لجنة التحكيم دعوة لاجتماع استثنائي. وتتناقل الأوساط الثقافية تكهنات متشابهة تفيد بأن وزير الثقافة، يوسف السباعي، لم يكن راضيا عن يوسف شاهين الذي كان قرار اللجنة في صالح فيلمه "الإختيار".

ويبدو أن النتيجة كانت قد "تسربت" إلى الوزير فأعاد المظروف مقفلا إلى رئيس اللجنة".

بعد ذلك يروي غالب كيف أنه وصل في ذلك اليوم كعادته، مبكرا، ليجد أحد أعضاء اللجنة الشبان يقف منتظرا أمام مدخل العمارة التي يسكنها أحمد كامل مرسي. وأخذ العضو المشار إليه والذي لا يذكر غالب اسمه، يقول إن من الأفضل انتظار وصول بقية أعضاء اللجنة لكي يتفق الجميع قبل الصعود إلى رئيسها، على موقف موحد رافض للاستسلام لإرادة الوزير الفردية، لما في ذلك من هدر لقيم الحرية والاستقلالية والنزاهة. ثم يقول: "في بداية ذلك الإجتماع الإستثنائي أخذ أستاذنا يسترسل في التمهيد لشرح الغرض من الإجتماع، ثم لم يجد مناصا من إعلانها صريحة بأن المطلوب من اللجنة.. أن تعيد تقييمها أو تقويمها". ويضيف غالب أن جميع أعضاء اللجنة، وعلى رأسهم الشبان الثلاثة، رفضوا الإنصياع لرغبة الوزير. إلا أن رئيس اللجنة أحمد كامل مرسي أخذ يضغط على أعضائها لقبول "فكرة تلفيق النتيجة بما يرضي سيادة الوزير، بعد أن تراجع الجميع عن مواقفهم الرافضة الواحد تلو الآخر". ويوضح أن أسباب تراجعهم عن موقفهم كانت ترجع إلى كونهم موظفين في الدولة ولا يستطيعون "قطع أرزاقهم بأيديهم" بمخالفة إرادة معالي الوزير.. على حد تعبير غالب في مذكراته!

غير أن موقف غالب بقى كما هو، ولم يتزحزح أبدا عن موقفه رغم كل الضغوط التي مورست عليه، بل وبعض الاتهامات له من أعضاء اللجنة بـ" المزايدة" عليهم بحجة أنه لن يتضرر في حالة فقد عمله في التليفزيون، والمح أحدهم إلى أنه كونه فلسطينيا، يملك خيارات للعمل في أي بلد عربي آخر، أو حتى لدى "منظمة التحرير".

غير أن غالب، أمام هذه التلميحات المهينة، قدم استقالته من لجنة التحكيم، التي رفضتها لأنه ذكر فيها أسباب استقالته، فعاد وعدل من صياغتها بحيث أصبحت "غير مسبَّبة"، وأكد لرئيس اللجنة وأعضائها أنه لن يسكت في حالة مساءلته شفويا عما جرى. وفي الليلة نفسها التقى بالكاتب مجيد طوبيا الذي سأله عن نتائج المهرجان فأطلعه على حقيقة ما حدث. والطريف أن الموضوع بأسره توقف عند هذا الحد. فقد شلت استقالة غالب عمل اللجنة، وكان يجب أن يأتي التصويت على النتائج بالإجماع، كما أن الوزير يوسف السباعي أصر على رفضه منح فيلم "الاختيار" أي جائزة، فقد كانت خلافات يوسف شاهين مع الدولة ممثلة في وزارة الثقافة، قد بلغت حدا عاتيا. وكان فيلم "العصفور" ممنوعا من العرض في ذلك الوقت، واستمر المنع، ولم يعرض الفيلم سوى في العام التالي بعد حرب أكتوبر أي في عام 1974، كما أفرجت الرقابة عن فيلم "الظلال في الجانب الآخر" عام 1975 بعد أن استبعدت منه بعض اللقطات، وكذلك الأمر مع فيلم "زائر الفجر". وأصبح "العصفور" مدرجا في تاريخ السينما المصرية على أنه ينتمي إلى عام 1974 في حين أنه كان قد أصبح جاهزا للعرض قبل عامين من تاريخ عرضه العام على الجمهور، وأصبح "زائر الفجر" و"الظلال في الجانب الآخر" ينتميان زمنيا، إلى عام 1975 في حين أنهما، عمليا، من إنتاج 1972.

لم تستمر بالطبع تجربة جماعة السينما الجديدة كما سبق أن بينت، بعد إغلاق السادات لمؤسسة السينما وتصفية القطاع العام السينمائي. وظل فيلم "الظلال" تابعا من ناحية الملكية للجهة التي ورثت القطاع العام السينمائي، أي الشركة القابضة التابعة لوزارة الاستثمار المكلفة بتصفية الموروث القديم. وأصبح من الطريف أن غالب شعث عجز حتى يومنا

هذا عن تقاضى باقي أجره عن سيناريو وإخراج الفيلم، فقد تقاضى فقط 400 جنيه من أجره الذي كان يبلغ حسب العقد أربعة آلاف جنيه!

والنتيجة أيضا أن غالب شعث لا يعرف مصير نسخة فيلمه، بل وقد فشل تماما في الحصول على نسخة على اسطوانة مدمجة يحتفظ بها لنفسه ويعرضها على أصدقائه!

لكن الطريف أيضا أن الفيلم كان قد خرج للعرض خارج مصر أثناء منعه من العرض في مصر. فقد عرض الفيلم في بيروت عام 1973 ولكن بعد أن قام الموزع اللبناني للفيلم، حسبما يروي غالب شعث، بحذف بعض المشاهد منه، مستعينا بالمخرج حسام الدين مصطفى. وقد فوجيء غالب بما وقع للفيلم من "مذبحة" عندما ذهب لحضور مناقشة الفيلم في نادي السينما في بيروت.

ويقول غالب في مذكراته إنه علم أيضا بأن الموزع اللبناني كان قد طلب من مونتير الفيلم أحمد متولي إضافة بعض المشاهد التي تصور العبور في 6 أكتوبر73، كما طلب من صاحب مطابع النصر في القاهرة، إضافة عبارة تقول "أول فيلم مصري عن العبور" على ملصقات الفيلم. ويضيف "هذا علما بأن سيناريو الفيلم قد تمت كتابته في عام 69.. وتم تصويره في عام 71"!

ولما لم يستطع الموزع المحنك تحقيق فكرته لجأ إلى الاستعانة بحسام الدين مصطفى، الذي قام بنفسه بحذف عدد كبير من المشاهد من الفيلم. وقيل إنه أشار على الموزع أن يختار صورا معينة لوضعها في الإعلانات عن الفيلم ، كما أشار على الموزع بأنه لا داع لذكر اسم المخرج على ملصقات الفيلم!

ويؤكد غالب أن إعلانات الفيلم في بيروت، ظهرت، "بصور ملفقة وبدون أي إشارة إلى اسم مخرجه".

(5)
نافذة على سينما العالم

في النصف الأول من السبعينيات كنا نتغذى سينمائيا على أسابيع الأفلام التي كانت تنظمها وزارة الثقافة المصرية طبقا لاتفاقيات ثقافية مشتركة، عن طريق قسم العلاقات الثقافية الخارجية بالوزارة، الذي أنشيء أساسا بغرض دعم العلاقات الثقافية مع دول العالم.

وكان تنظيم أسابيع الأفلام، بالاشتراك مع الدول التي تسمى "صديقة"، تقليدا ظهر أصلا، على ما أعتقد، في ظل وزارة الدكتور ثروت عكاشة، وظل التقليد قائما بعد خروجه من الوزارة ولعدة سنوات، إلى أن بدأ نظام الرئيس السادات يشعر بأنه لم يعد في حاجة إلى مثل هذه الأسابيع التي كانت في معظمها تقام بالتعاون مع دول أوروبا الشرقية (التي كانت لاتزال اشتراكية). وكانت العلاقات بين مصر وهذه الدول قد انهارت بعد أن ضبط النظام في مصر بوصلته في اتجاه الغرب، وتحديدا صوب الولايات المتحدة وحلفائها التقليديين، ولم تكن الولايات المتحدة بالطبع في حاجة إلى التعريف بأفلامها وثقافتها، فقد كانت منتشرة أصلا من خلال شركات التوزيع الأمريكية التي تتخذ مقرات لها في القاهرة مثل مترو وباراماونت وفوكس ويونيتد آرتستس وكولومبيا وورنر، وغيرها، أو من خلال ما يعرض من أفلام لا تنتهي، على الشاشة الصغيرة، أي التليفزيون، ومنها الكثير من الأفلام والمسلسلات التي تمنح عادة، كهدايا طبقا لاتفاقيات خاصة، أي بدون مقابل، إلى محطات التليفزيون في

بلدان العالم الثالث كوسيلة للترويج لفكرة "الحلم الأمريكي" والثقافة الأمريكية.

في تلك الفترة كانت هناك أسابيع عظيمة للأفلام تعرض نماذج مبهرة حقا من السينما الإيطالية والسينما الفرنسية، كما أقيمت بالطبع أسابيع للفيلم السوفيتي، والفيلم البولندي والفيلم الكوبي، والفيلم اليوغسلافي، والفيلم التشيكي، وغير ذلك.

وفي دار سينما أوبرا شاهدنا للمرة الأولى أفلاما بولندية لم نكن نتخيل أن تأتينا من هذا البلد، لمخرجين مثل كريستوف زانوسي وأندريه فايدا ويرزي سكوليموفسكي وغيرهم. فقد كانت النظرة الشائعة أن الرؤية الثقافية الرسمية السائدة في بلدان أوروبا الشرقية، تهيمن عليها مفاهيم "بيوريتانية"، أي أنها لا تصنع سوى أفلاما جادة، متجهمة، تبتعد تماما عن تصوير الجسد الإنساني ومشاهد الحب، وتعلي من قيم الحزب الشيوعي التي تقوم على الطاعة والواجب، وضرورة الاندماج في المجموع، وتصوير البطل الإيجابي الصلب الذي يعرف هدفه، وغير ذلك من الأفكار المسبقة التي ثبت بالقطع، أنها كانت خاطئة تماما، فقد فوجئنا بأن أفلام السينما الجديدة القادمة من أوروبا الشرقية تتجاوز كثيرا ما يأتينا من الغرب، ليس فقط في جرأتها في تصوير العلاقات الإنسانية، بل وبما كانت توجهه أيضا من نقد وسخرية مريرة للبيروقراطية والفساد والتدهور الاجتماعي، وتجسد شعور الإنسان بالوحدة، وميل الفرد إلى التشكك في الكثير مما يجري حوله، وإحساسه بالاغتراب عنه.

وكانت "الموجة الجديدة" في أوروبا الشرقية قد بدأت في الظهور في أوائل الستينيات، كرد فعل مباشر للنقد الشديد الذي وجهه الزعيم الروسي نيكيتا خروشوف للستالينية في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي

السوفيتي (1958)، وهو ما فتح الباب لتفتح الفنون والآداب بدرجة كبيرة في بلدان أوروبا الشرقية، وكان الفنانون وفي مقدمتهم السينمائيون، يضغطون من أجل الحصول على مجال أوسع من الحرية في تناول المواضيع الاجتماعية بصورة نقدية، كما طالبوا ونجحوا، في الحصول على حرية تجريب أشكال جديدة في السرد والبناء السينمائي. وكان النقد يدور بالطبع في إطار النظام، أي دون أن يعد انقلابا على النظام الاشتراكي، ولكن جاءت مرحلة ما، في الثمانينيات تحديدا، تجاوز فيها مخرج مثل البولندي أندريه فايدا في فيلميه "رجل من حديد" و"رجل من رخام"، حدود النظام السياسي القائم، وتعرضت أفلامه للمنع والمصادرة، وبدأت منذ تلك الفترة لعبة الشد والجذب بين السينمائيين والنظام. ولاشك أن هامش الحرية كان أكثر اتساعا في بولندا وتشيكوسلوفاكيا والمجر ويوغسلافيا، عما كان عليه في الاتحاد السوفيتي وبلغاريا ورومانيا وألمانيا الشرقية، بحكم السيطرة المركزية الأكثر تشددا في عهد بريجنيف في موسكو، والسيطرة الاستبدادية المطلقة لديكتاتورية تيودور جيفكوف ونيكولاي تشاوشيسكو ومايكل أولبريخت، في بلغاريا ورومانيا والمانيا الشرقية على التوالي.

أما موجة السينما السياسية الإيطالية، أي مجموعة الأفلام التي ظهرت في الستينيات والسبعينيات وكانت توجه نقدا شديدا للدولة ومسارها، فقد جاءت مدعومة بالقوة الكبيرة التي كان يتمتع بها الحزب الشيوعي الإيطالي (أكبر الأحزاب الشيوعية الأوروبية) وتأثيره الثقافي الذي لاشك فيه على الكثير من المثقفين ورجالات الفكر والسينمائيين والأدباء. ولم تكن الدولة الإيطالية، التي كانت تحكمها دائما حكومات ائتلافية، تمانع

من عرض هذه الأفلام في إطار الحريات العامة التي يكفلها النظام الديمقراطي الذي ترسخ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

من إيطاليا مثلا شاهدنا عددا من الأفلام المدهشة التي عرضت ضمن "أسبوع الفيلم الإيطالي" بدار سينما رمسيس التي كانت كائنة في شارع رمسيس (ولم يعد لها وجود بعد استيلاء نقابة المهندسين عليها في ظل سيطرة القوى الظلامية التي أغلقتها تماما، وكانت من أجمل دور العرض في القاهرة وأكثرها رونقا وسحرا).

كان هذا الأسبوع يضم أفلاما لبازوليني (فيلم "صقور وعصافير" الذي ترجم وقتها على ما أتذكر "طيور صغيرة وطيور كبيرة")، وفرنشيسكو روزي (قضية ماتيه) وداميانو داميانى (انتهى التحقيق الأولي.. إنس الموضوع) وماركو بيللوكيو (الأيدي في الجيوب). ولاشك أن هذه الأفلام ساهمت في تفتح وعينا على فكرة السينما الناقدة، أي كيف يمكن أن يلعب الفيلم دورا مباشر في النقد الاجتماعي والسياسي، نقد المؤسسة، في إطار الدولة الديمقراطية التي تسمح بهذا النوع من النقد، الذي يصل على سبيل المثال، في فيلم مثل "انتهى التحقيق الأولي" إلى توجيه أصابع الاتهام إلى أعلى سلطة في البلاد بالتدخل المباشر لتوجيه القضاء والتستر على الفساد، أو في "قضية ماتيه" الذي يعرض لنضال وحياة "إنريكو ماتيه" رئيس شركة "إيني" الحكومية للبترول في إيطاليا، الذي أراد ضرب احتكار الشركات الأمريكية لنفط العالم الثالث، واعتبار البلدان المنتجة للنفط شركاء حقيقين يتعامل معهم باحترام ونزاهة، لذا فقد دفع حياته ثمنا لتوجهه هذا، ويتهم الفيلم المخابرات الأمريكية بتدبير مؤامرة اغتياله عن طريق تفجير طائرته الخاصة في الجو.

ولكن ينبغي أن أوضح هنا أن هذه الأفلام وغيرها من الأفلام التي شكلت "تيار السينما السياسية الإيطالية"، لم تكن مجرد أعمال مليئة بالثرثرة والخطابات والشعارات التحريضية الغاضبة، بل كانت أعمالا فنية رفيعة المستوى، بل لعل السينما الإيطالية لم تشهد صعودا إلى قمة مجدها كما عرفت خلال هذين العقدين، بالإضافة بالطبع إلى الدور الكبير الذي لعبته أفلام فيلليني وفيسكونتي ودي سيكا في إكساب الفيلم الإيطالي سمعة ممتازة في العالم.

وكانت تلك السنوات أيضا سنوات الازدهار في نشاط "مدينة السينما" الشهيرة في روما، التي كانت "كعبة" السينمائيين الأوروبيين والأمريكيين أيضا، ولا ننسى أنها شهدت تصوير فيلم "كليوباترا" (1963)- إخراج جوزيف مانكيفيتش، بديكوراته الهائلة، والذي استغرق تصويره ثلاث سنوات، وتكلف إنتاجه أكثر من 40 مليون دولار، وهي ميزانية فلكية بمقاييس تلك الأيام.

وفي الستينيات كان مدينة السينما بروما (تشينشيتا) تسعى إلى منافسة هوليوود بإنتاج أفلام المغامرات الشهيرة التي تدور حول بطل أسطوري خارق، مثل ماشيست وهرقل، وكان يقوم ببطولتها ممثلون اشتهروا كثيرا في مصر مثل ستيف ريفز (كان بطل العالم في كمال الأجسام)، ورغم أن هذه الأفلام كانت تستخدم في دور البطولة ممثلين أمريكيين، إلا أن باقي الممثلين كانوا عادة من الإيطاليين، وكان يتم عمل "الدوبلاج" لهذه الأفلام إلى الإنجليزية فيما بعد. ومعروف عن الإيطاليين اهتمامهم الشديد بالدوبلاج، وبراعتهم في استخدامه بطريقة فنية متقنة إلى درجة مدهشة، بحيث يصعب على المتفرج الخبير أن يكتشف الخدعة. وعندما أتيحت لي الفرصة لإلقاء محاضرة في قاعة الأكاديمية المصرية للفنون في روما

عام 2002، بدعوة من سمير غريب رئيس الأكاديمية في ذلك الوقت، كان من ضمن الحاضرين عدد من السينمائيين الإيطاليين الذي وجهوا لي الكثير من التساؤلات حول موضوع الدوبلاج، وكيف يمكن التعاون بين مصر وإيطاليا في مجال التوزيع على أن يتم عمل الدوبلاج لأفلامهم إلى العربية، ولأفلامنا إلى الإيطالية. وقد أوضحت لهم تحفظات الجانب المصري على استخدام الدوبلاج، وفشل التجربة التي خاضها المخرج المخضرم أحمد كامل مرسي في الخمسينيات، في هذا المجال، وكيف أن الجمهور في مصر لا يستسيغ فكرة أن تتحدث صوفيا لورين باللكنة المصرية العامية، وأن ينطق مارشيللو ماستروياني بلغة الصعيد مثلا. ولكنهم لم يقتنعوا بما سقته من تحفظات، بل ولم يفهموها أصلا، فبالنسبة لهم يظل الدوبلاج هو الوسيلة الأكثر قبولا من ناحية جمهورهم. وقد عرفت مدينة السينما أيضا موجة أفلام "الويسترن الاسباجيتي" التي مثلت تحديا كبيرا أمام أفلام هوليوود، وكان يشارك فيها ممثلون إيطاليون وأمريكيون، وكانت ترمى إلى استخدام هذا النوع genre بشكل مجازي لتناول قضايا الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي وفساد السلطة، في سياق قريب من المشاهدين. ولعل من أهم الممثلين الإيطاليين الذين قاموا بأدوار بارزة في أفلام الويسترن الاسباجيتي، الممثل الكبير جيان ماريا فولونتي، وكان أيضا القاسم المشترك في أفلام التيار السياسي في السينما الإيطالية، وقد قام بدور لوتشيانو في "لاكي لوتشيانو"، وإنريكو ماتيه في "قضية ماتيه" لفرنشيسكو روزي، والعامل لولو في "الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة" لإيليو بتري، وساكو في "ساكو وفانزيتي" لجوليانو مونتالدو، والطبيب المناضل كارلو في "توقف المسيح في إيبولي" لروزي، وغيرها. وقد عمل فالانتي أيضا مع سيرجيو ليوني في

فيلمين من أفلامه الشهيرة هما "حفنة دولارات" (1964)، ثم "من أجل مزيد من الدولارات" (1965) أمام كلينت إيستوود وهما الفيلمان اللذان صنعا مجد إيستوود كممثل- نجم. والطريف أن الفيلمين صورا في مدينة السينما الإيطالية وليس في هوليوود، إلى أن تعاقدت هوليوود مع ليوني لكي ينتقل إليها ليخرج تحفته الشهيرة "حدث ذات مرة في الغرب" عام 1969.

كانت القاهرة في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات غير القاهرة الآن بكل تأكيد، فقد كانت مدينة عصرية حديثة بكل معنى الكلمة، على الرغم مما أثير كثيرا حول "الانغلاق" أو النظام السياسي المنغلق، وندرة سفر المصريين للخارج وقتها، والرقابة الشديدة التي كانت مفروضة على المطبوعات التي تأتي من الخارج، وغير ذلك من الأمور، في مقابل ما عرف بـ"الانفتاح" الاقتصادي والسياسي، وخروج ودخول المصريين بسهولة منذ أكثر من ثلاثين عاما، ودخول الأجانب بأعداد هائلة لغرض السياحة وغيرها، وورود المطبوعات الأجنبية بكثافة.

ويمكنني القول إن مصر في زمن "الانغلاق" المزعوم، كانت أكثر انفتاحا بكثير على ثقافات العالم مما أصبحت في زمن الانفتاح. فقد عرفنا على سبيل المثال، أفكار الفيسلوف الفرنسي جان بول سارتر منذ وقت مبكر من خلال كتابات أنيس منصور، وترجمات عبد المنعم الحفني، وغيرها. وقد زار سارتر القاهرة بدعوة من محمد حسنين هيكل، الذي قدمه مع سيمون دي بوفوار للرئيس جمال عبد الناصر، كما جاء برتولد بريخت وفريدريك دورينمات وأندريه مالرو وشارل شابلن وغيرهم كثيرون، من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين في العالم. وكانت الصحافة المصرية وقتذاك مهتمة كثيرا بإرسال مراسلين مصريين للعمل في العواصم

العالمية، كانوا يبعثون بالرسائل الصحفية المنتظمة التي تتضمن مادة دسمة عما يدور في العالم، ومنها على سبيل المثال ما كان يكتبه عبد الستار الطويلة في "روز اليوسف" من مقالات من العواصم الأوروبية، قام بضمها فيما بعد في كتابه الشهير "الفنون والجنون في أوروبا".

وكانت "الأهرام" في عهد محمد حسنين هيكل، توفد الدكتور لويس عوض سنويا في رحلة شتوية إلى لندن وباريس، للاطلاع على أحدث الأعمال المسرحية والكتب والنشاط الثقافي بشكل عام، وكان يكتب صفحات كاملة في الملحق الثقافي للصحيفة، منها ما لا ينسى مثل مقاله الجريء عن مسرحية "هير" Hair التي كانت تقدم على مسارح الويست إند في العاصمة البريطانية في إطار الاحتجاج الثقافي والفني على حرب فيتنام، وقدمت العري الكامل على المسرح للمرة الأولى.

كان إرسال موفدين للصحف المصرية يثرونها بالمواد الثقافية والأدبية والفنية خصوصا، فكرة أساسية لها تاريخها في صلب تكوين الصحافة المصرية، ولم يعد الأمر كذلك حاليا، بعد أن أصبحت "العملة الصعبة" أكثر صعوبة عما كانت، أو بعد أن تدنى مستوى العملة المصرية إلى درجة مهينة لم تعد تسمح بأن تدفع الصحف الرسمية إلا لأصحاب الحظ والحظوة مقابل أسفار محددة الغرض والهدف، كما أصبحت الصحف تكتفي بالترجمة والنقل عن شبكة الانترنت، دون تشجيع كبار الكتاب والنقاد على السفر والبحث عن الجديد لتقديمه للقارئ، بل أصبح حتى رؤساء تحرير ما يسمى بالصحف المستقلة، لا يبدون اهتماما حقيقيا بالثقافة والفنون بل يتعاملون معها تعاملهم مع صفحات "التسالي"، ويلهثون يوميا وراء أخبار "الفرقعات" والفضائح، والفساد والمفسدين!

كانت وزارة الثقافة أيضا قد أنشأت عددا من المجلات الثقافية المهمة التي كانت تنشر الكثير من الدراسات والمقالات الفكرية، وأيضا التقارير التي يبعث بها مراسلوها من العواصم الكبرى في العالم، تطلعنا على ما يدور في روما وباريس ولندن وبرلين وموسكو وغيرها. وكانت الفترة فترة قلق وغضب، ارتبطا بثورة الشباب في أوروبا التي امتدت أيضا إلى العالم الثالث وإلى مصر على نحو ما. كانت مجلات مثل "المجلة" و"الفكر المعاصر" و"الكاتب" و"الطليعة"، تنشر دراسات ومقالات في الفلسفة والفكر السياسي والاجتماعي والنقد الأدبي والمسرح ونظرية الأدب. وكان الدكتور فؤاد زكريا بمفرده، يترجم ويكتب ويساهم في عملية تنوير بالغة الأهمية، مع الدكتور مراد وهبة، قبل عهود من ظهور فتاوى التحريم والتجريم وابتزاز المثقفين باسم الدين.

وكانت السينما في مصر قريبة مما يجري في فرنسا من خلال حركة "الموجة الجديدة"، على سبيل المثال، التي يمكن القول إن السينمائيين الشباب المصريين وقتها، تأثروا بها كثيرا. وقد اتضح هذا من الناحية النظرية على الأقل، في مقالات يوسف فرنسيس مثلا، في صحيفة "الأهرام" التي كان يعمل مراسلا لها أو رئيسا لمكتبها في باريس لسنوات امتدت طويلا، كما انعكس على الأفلام الأولى لسعيد مرزوق وحسين كمال.

كانت دور العرض في القاهرة تعرض أفلاما تثير الجدل، حتى بين الناس العاديين في الشارع. ومازلت أذكر مثلا كيف كتب ناقد صحفي، أظنه كان رءوف توفيق في مجلة "صباح الخير"، ينقل لنا حوارا دار بينه وبين سائق إحدى سيارات الأجرة في القاهرة حول فيلم "زوربا اليوناني". وكيف أصبح فيلم "رجل وامرأة" لكلود ليلوش ظاهرة ثقافية في مصر، ثم الجدل

الكبير الذي أثاره فيلم "حذر من آت للعشاء" Guess Who's Coming to Dinner لستانلي كرامر، كونه من أوائل الأفلام الأمريكية التي تناولت موضوع العنصرية في المجتمع الأمريكي من منظور ناضج كثيرا. وكان يقوم ببطولته سبنسر تراسي وسيدني بواتييه وكاثرين هيبورن.

كانت دار سينما "راديو" تعرض فيلما مثل To Sir With Love الذي ترجم وقتها وعرض تحت اسم "كلية المتاعب" وهو يتناول بطريقة أخرى، موضوع التفرقة العنصرية، ويقوم ببطولته سيدني بواتييه أيضا. وكان موضوع العنصرية مطروحا بشدة وقتها في الفنون والآداب الأمريكية في مرحلة اليقظة التي واكبت نهوض حركة الحقوق المدنية بزعامة مارتن لوثر كنج في الستينيات. ولعل تأثير ذلك امتد إلى مخرج مثل سعيد مروزق في فيلمه المتوسط الطول "طبول" الذي أخرجه للتليفزيون عام 1968.

وكانت سينما مترو تعرض "انفجار" Blow Up لأنطونيوني، و"العسكري الأزرق" لرالف نيسلون، و"2001 أوديسا الفضاء" لستانلي كوبرك، وسينما قصر النيل تعرض "ساتيريكون فيلليني" للعبقري الإيطالي فيلليني الذي "زوغت" من الكلية مع صديق وزميل لي، لكي نذهب لمشاهدته في حفل العاشرة صباحا، وكانت سينما رمسيس تعرض "حورية المسيسيبي" لفرنسوا تريفو الذي قامت ببطولته جين مورو، وسينما روكسي تعرض "طفل روزماري" لرومان بولانسكي، وسينما حديقة النصر تعرض فيلما مدهشا هو "القابلات للمس" The Touchables (1968) للمخرج روبرت فريمان من السينما البريطانية الجديدة. ولاشك أن وجود وزير ثقافة، مثقف ثقافة رفيعة، هو ثروت عكاشة، واختياره لبعض العناصر

الجيدة في الوزارة مثل مصطفى درويش مديرا للرقابة، مع وجود تيار قوي من النقد السينمائي (المثقف) الذي تمثل في كتابات سعد الدين توفيق وعبد المنعم صبحي وسمير فريد وسامي السلاموني وخيرية البشلاوي وأحمد الحضري، ساهم في دعم تيار السينما "الأخرى" أي في عرض نماذج كثيرة من الأفلام القادمة من السينما الأوروبية التي كانت تشهد فترة ازدهار حقيقي في الستينيات والسبعينيات، وهي فترة ازدهار لكل السينمات القومية في العالم بلاشك.

ليس معنى هذا أنه لم تكن هناك مشاكل واجهها عرض بعض الأفلام، مثل فيلم "انفجار" Blow Up (أو تكبير الصورة) لأنطونيوني مثلا، الذي دارت مناقشات صاخبة في مجلس الأمة وقتها ضده، وضد عرض فيلم أو فيلمين آخرين منهما فيلم "الحب أقدم مهنة في التاريخ". وكانت المشكلة أن عرض مثل هذه الأفلام جاء بعد وقوع هزيمة يونيو 67 حينما كانت الأجواء معبأة، وكانت بعض القوى المتشددة المحافظة، تحاول العثور على ثغرات للهجوم على النظام بدعوى "نشر الفجور والانحلال"، وكان من السهل بالتالي، الارتكاز على الدعاوى "الأخلاقية" استنادا إلى بعض المشاهد التي اعتبرت وقتها "جريئة" و"صريحة" في بعض الأفلام في حين أننا عندما نرجع اليوم مثلا لمشاهدة فيلم أنطونيوني المشار إليه، نجده يتوارى خجلا أمام ما يُقدم في أفلامنا. وقد أوقف عرض هذا الفيلم لبعض الوقت، واقتطعت منه بعض اللقطات ثم أعيد عرضه بعد هدوء الضجة.

أما "الحب أقدم مهنة في التاريخ" (1967) فهو فيلم كوميدي فرنسي- إيطالي- ألماني مشترك، كان يشترك في إخراجه ستة مخرجين هم كلود أوتان لارا، ماورو بولونيني، فيليب دي بروكا، ميشيل فيجار، فرانكو

اندوفينا، والمخرج الكبير جان لوك جودار. وكان مقسما بالطبع، إلى ست قصص، يقدم كل مخرج قصة تعكس فكرة الفيلم، من زاوية وعصر يختلف عما يتناوله غيره. وكانت تلك الحقبة من ستينيات القرن الماضي، قد عرفت هذا النوع من الأفلام التي يشترك في إخراجها مخرجون عدة. وقد شهدت الفترة نفسها، تجارب من هذا النوع أيضا في السينما المصرية، فقد اشترك ثلاثة مخرجين هم صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وفطين عبد الوهاب مثلا، في إخراج أحد أجمل الأفلام الكوميدية المصرية الراقية هو فيلم "البنات والصيف" (1960). وفي غمار الدعوة إلى "سينما الشباب" واتاحة الفرصة لخريجي معهد السينما لتقديم أفلامهم، أقدمت مؤسسة السينما على إنتاج أكثر من فيلم يشترك فيه عدد من المخرجين أذكر منها فيلم "صور ممنوعة" (1971) الذي اشترك في إخراجه رأفت الميهي ومدكور ثابت ومحمد عبد العزيز.

وكانت هناك بالطبع، كما هي "العادة" حتى يومنا هذا، تعليمات "علوية"، تطلب حظر عرض بعض الأفلام. وقد ساد وقتها تعبير مضحك يدل على النفاق الذي كان سائدا هو تعبير يتعلق بوقف عرض فيلم ما "لأنه يسيء إلى دولة صديقة". وتحت هذه الحجة منع من العرض، على سبيل المثال، فيلم "دكتور زيفاجو" الذي كان المصريون فخورين وقتها، بقيام نجمهم عمر الشريف ببطولته. وكان قد سبق وقف عرض فيلم "لورانس العرب" بتعليمات عليا أيضا بعد أن اكتشفت "بعض الأجهزة" أنه كان مسيئا للعرب وللنضال القومي العربي ضد الامبريالية، وتلك كانت شعارات المرحلة، وكأن المنع كان سيخدم قضية النضال مثلا. وصحيح أن "لورانس العرب" (1962) كان يقدم رؤية شديدة المحافظة للدور الذي قام به لورانس، ضابط المخابرات البريطانية "الأسطوري" في الشرق الأوسط،

إبان ما عرف تاريخيا بـ"الثورة العربية" في الحجاز والشام ضد العثمانيين، واستغلال البريطانيين للروح القومية العربية والنزعة التحررية لكي يطرودا الاتراك ويحلوا مكانهم. ومخرج الفيلم ديفيد لين، معروف بنظرته الانجليزية المحافظة، ومفاهيمه الجامدة فيما يتعلق بالنظرة إلى الأجناس الأخرى في أفلامه، رغم براعته الحرفية المشهود لها. وقد انتهت تلك "الثورة" إلى الهزيمة، بسبب التآمر الاستعماري بموجب اتفاقية سايكس- بيكو الشهيرة (عام 1916) بين بريطانيا وفرنسا على تقاسم مناطق النفوذ في المشرق العربي. وصحيح أن صورة العربي "عودة أبو تايه" (التي قام بتمثيلها أنطوني كوين في الفيلم) لم تكن مثالية، فقد صور على أنه لص لا يهمه سوى الحصول على الذهب، وأن الذهب هو دافعه الوحيد للالتحاق بركب لورانس، الذي قاد الثوار ضد الأتراك، كما يقول الفيلم إنه لولا ذكاء وحصافة لورانس وقدرته على تحقيق العدالة، لما أمكن توحيد صفوف العرب الذين يتشاجرون معا لأتفه الأسباب (على قربة ماء مثلا). لكن الطريف أيضا أن الرقابة البريطانية كانت قد استبعدت من الفيلم لقطات تتعلق بهذا الاتفاق الثنائي، لأن هذه اللقطات تكشف بوضوح، حجم التآمر البريطاني الفرنسي ضد العرب، وهو ما اعتبره لورانس، في مشهد يواجه فيه ممثل الخارجية البريطانية، "خيانة" شخصية له، وقد استبعدت هذه المواجهة من الفيلم وظلت محذوفة لمدة ثلاثين عاما!

وقد أعيد توزيع الفيلم في بريطانيا عام 1993 بعد إعادة معظم اللقطات التي كانت قد استبعدت منه، كما أفرجت الرقابة المصرية، بتعليمات عليا من الرئيس السادات شخصيا، عن فيلم "دكتور زيفاجو" عام 1975، بعد أن ساءت علاقته بالاتحاد السوفيتي (الصديق السوفيتي- سابقا!)،

وأصبح قرار منع الفيلم غير قائم بحكم الأمر الواقع. وكان السادات قبل ذلك، قد قام بإصدار تعليماته بالسماح بإعادة توزيع فيلم "كليوباترا" الذي كان ممنوعا بسبب علاقات بطلته إليزابيث تايلور مع إسرائيل، وكانت قد اعتنقت الديانة اليهودية وتزوجت من ممثل يهودي في إسرائيل، واتخذت موقفا مساندا لإسرائيل ضد العرب في حرب 1967. وقد استقبلها السادات فيما بعد، في الاسماعيلية، وخاطبها عندما رآها قادمة نحوه بقوله "مرحبا ياصاحبة الجلالة"!

على أي حال، في تلك الفترة التي أروى عنها، لم تكن الأفلام الأمريكية قد انفردت وحدها بالساحة، بل وحتى ما كان يعرض من أفلام أمريكية كان يمكنك أن تجد بينها الكثير من الأفلام "الفنية" المثيرة للجدل. وكان سيرجيو ليوني الإيطالي قد بلغ قمته مع فيلم "حدث ذات مرة في الغرب" Once Upon a Time in the West الذي عرض تجاريا في مصر وحقق نجاحا كبيرا.

أما أسابيع الأفلام التي كانت تنظمها وزارة الثقافة، فقد كانت تتيح فرصة نادرة لمشاهدة الأفلام التي تخرج عادة عن نطاق التوزيع التجاري من خلال شركات التوزيع المهيمنة على السوق.

لقد تعرفنا من خلال أسبوع الفيلم البولندي مثلا، على ذلك النفس الجديد لأندريه فايدا في أول أفلامه بالألوان بعد أن كنا قد شاهدنا في نادي السينما "قنال"، و"ماس ورماد" وهما بالأبيض والأسود، عن المقاومة البولندية في زمن الحرب العالمية الثانية. وأقصد بـ"النفس الجديد"، تلك الرؤية التي تعبر أكثر عن مشاكل الإنسان الفرد، وعن شعوره بالاغتراب والحيرة، واستمراره في البحث عن السعادة رغم كل ما يقال عن تلك "الجنة

الاشتراكية" التي يصنعها الحزب. لقد شاهدنا في أوائل السبعينيات فيلمين لفايدا هما "صيد الذباب" و"كل شيء للبيع". وكان خيري بشارة وقتذاك قد عاد لتوه من بولندا بعد أن أكمل هناك دراساته السينمائية العليا بعد تخرجه من معهد السينما في القاهرة، في زمن البعثات والاهتمام بتكوين سينمائيين مصريين مؤهلين بالفعل. وكان يُنظر إلى خيري وقتذاك باعتباره "خبيرا" في السينما البولندية الجديدة، خاصة وأنه عمل مساعدا للإخراج في أكثر من فيلم مع كبار السينمائيين البولنديين. وكان يجيد اللغة البولندية بحكم زواجه من فتاة بولندية أحبها وارتبط بها هي "مونيكا" التي لاتزال زوجته حتى يومنا هذا، وقد أنجبا معا ثلاثة من الأبناء.

وقد عدت أخيرا لمشاهدة فيلمي فايدا، بفضل ما يمكنني ببساطة أن أطلق عليه "معجزة" عصر الاسطوانات الرقمية (دي في دي)، ووجدت أنهما مازالا يتمتعان بنفس الطزاجة الأولى التي كانا عليها عندما شاهدناهما عام 1972، بل ونفس الروح الحداثية المعاصرة، التي ربما تكون أيضا قد تلاشت الآن من الأفلام التي تخرج من بولندا.

استوحى فايدا موضوع فيلم "كل شيء للبيع" Everything for Sale (1969) من شخصية الممثل البولندي زبجنيو سيبولسكي، الذي توفي في حادث قطار، وكان ممثلا موهوبا صاحب بصمة خاصة، وقد سبق له العمل مع فايدا في فيلمه "ماس ورماد" (1960) وفي نحو 40 فيلما بولنديا آخر، وأصبح أشهر ممثل في بلاده. ولكن فايدا ينطلق من البحث في تراجيديا ممثل موهوب، لطرح تساؤلات فلسفية حول مغزى الموت المبكر، والتناقض الكامن بين ذلك التوقف التام لحياة إنسان، وتلك الاستمرارية الصاخبة للحياة بعد وفاته. ويتحول الفيلم أيضا من فيلم عن

ممثل يعبر عن آرائه في الدنيا والناس والتاريخ البولندي، إلى فيلم عن المخرج نفسه، عن معنى السينما، عن أندريه فايدا، على نحو يذكرنا بما يقدمه فيلليني في فيلمه الأشهر "ثمانية ونصف"، عن قدرة المخرج على "تعليب الخيال" وإعداده للبيع بما في ذلك الموت.. موت من كان يعرفهم ويرتبط معهم بشريط من الذكريات.

ويقوم الفيلم على تصوير فيلم داخل الفيلم، من خلال استخدام ممثل يشبه الممثل الأمريكي الراحل جيمس دين **James Dean** الذي مات قبل الأوان أيضا في حادث سيارة تراجيدي، لكن الممثل لا يأتي إلى التصوير، ثم تتداعى الصور الحقيقية وتمتزج مع صور الفيلم داخل الفيلم، ويصور الفيلم كيف يتوقف المخرج الشهير أمام جنوح الشباب وغضبه وتمرده، ويتأمل في حياته الشخصية وفي معنى أن تكون مخرجا ناجحا مشهورا، في حين أنك لا ترضى عما تفعله بل تجده ناقصا، غير محصن من الفناء. فيلم بديع مختلف كثيرا عن أفلام فايدا الأولى، بل والتالية أيضا.

"الأرض الموعودة"

وعن رواية بارزة للكاتب البولندي فلاديسلاف ريمونت هي رواية "الأرض الموعودة"، يقدم فايدا عام **1975** فيلما اعتبرناه وقت أن شاهدناه في عرض خاص بأحد نوادي السينما (بينما حظر عرضه في مصر عرضا عاما) فتحا جديدا، ووصفه أحد الزملاء بأنه يكاد يوازي قراءة كتاب "رأس المال" لكارل ماركس. وتدور أحداث فيلم "الأرض الموعودة" **The Promised Land** في مدينة لودز، في أواخر القرن الثامن عشر

وأوائل القرن التاسع عشر، ويصور الفيلم بدايات ظهور الرأسمالية في بولندا، وهجرة عشرات الآلاف من الأشخاص من القرى والمدن الصغيرة إلى مدينة لودز للعمل في المصانع الجديدة، ينشدون جميعا حياة أفضل في ظل الصعود الواعد للطبقة الجديدة أي "بورجوازية" المدينة الصناعية. الشخصيات الرئيسية في الفيلم ثلاث شخصيات هي: بولندي ويهودي وألماني، وهم على التوالي، مهندس في مصنع، ومضارب في البورصة، وابن صاحب مصنع. والثلاثة أصدقاء يجمعهم حلم واحد: أن يمتلكوا مصنعا خاصا بهم، ويحققوا الثراء. ويصور هذا الفيلم آليات التحول إلى الرأسمالية، ليس على الصعيد الاقتصادي فقط، بل على المستوى النفسي: كيف تصبح الأفكار المثالية أفكارا لتبرير الصراع الشرس على الملكية، والصعود بالتنكر للمباديء. ويقدم الفيلم صورة مدهشة لمجتمع لودز في فترة التحول التاريخي بكل تفاصيلها.

الغجر السعداء

في ذلك الوقت، من "عصر السينما"، كان هناك أيضا فيلم هز الوسط السينمائي الثقافي في مصر وقتها هزا شديدا، هو فيلم "قابلت الغجر السعداء" I Met Happy Gypsies للمخرج اليوغسلافي ألكسندر بتروفيتش، الذي جاء إلينا، في مصر واستمعنا إليه في جمعية نقاد السينما المصريين، قدمه لنا الناقد الراحل فتحي فرج في مناقشة مفتوحة معه حول فيلمه البديع الذي حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان 1967 ثم رشح لجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي، كما حصل على جائزة جولدن جلوب في نفس الفئة. ويجب أن نعلم أنه في عام ترشيحه للأوسكار فاز بالجائزة الفيلم التشيكي "قطارات تحت الحراسة

المشددة" ليبري مينزل، الذي كان أيضا أحد أهم ما فتحنا عيوننا عليه في نوادي السينما وجمعية الفيلم، وتعلمنا منه أن ننظر بتقدير واحترام إلى السينما التي تنتج في بلدان أوروبا الشرقية، وأن نغير نظرتنا المسبقة عن ثقافة تلك البلدان.

ولابد من الإشارة هنا، إلى أن فيلم "قابلت الغجر السعداء" عرض تجاريا في مصر، في سينما أوديون، التي كانت شركة التوزيع العالمي للأفلام السوفيتية في مصر قد استأجرتها لعدة سنوات، وكانت مخصصة تقريبا لعرض الأفلام السوفيتية وأفلام دول أوروبا الشرقية، في محاولة متواضعة من جانب السوفيت، لمواجهة التأثير الهائل للأفلام الأمريكية التجارية التي كانت تعرض من خلال دور العرض المملوكة لشركات التوزيع الأمريكية التي سبقت الإشارة إليها، وأشهرها شركة مترو صاحبة دار مترو، وشركة فوكس التي كانت تمتلك دار سينما كايرو بالاس.

كان ألكسندر بتروفيتش واحدا من رواد السينما الجديدة في يوغسلافيا. وقد رسخ اسمه قبل أن يصنع تحفته التي لاتزال صالحة للمشاهدة اليوم ولإعادة المشاهدة مرات ومرات أيضا، كأحد أجمل الأفلام التي ظهرت عن حياة الغجر في كل العصور. بل إنه يتجاوز كثيرا ما قدمه أمير كوستوريتشا فيما بعد في فيلمه "زمن الغجر" (1988) Time of Gypsies. والعنوان الأصلي للفيلم هو "تاجر الريش" (أو مشتري الريش)، لكن العنوان الإنجليزي له أصبح "قابلت الغجر السعداء" وهو الإسم الذي عرض به في مصر.

ويُعد الفيلم، الذي يدور في قرية غجرية من قرى مقاطعة فويفودينا في شمال صربيا، عملا غير مسبوق في تصوير قسوة الحياة التي تعيشها الأقلية الغجرية على هامش الحضارة، وكأننا نشهد بداية الخليقة، أو تلك

الأجواء التي كانت تميز عصور الهمجية والوثنية الأولى في حين أننا هنا، في دولة "اشتراكية" تقع في قلب أوروبا، ومن هنا أيضا، يأتي العنوان الساخر للفيلم. وتُعرف المنطقة التي تدور فيها الأحداث بامتزاج وانصهار الثقافات وتعايشها معا، واختلاط اللغات، فهناك الصرب والمجريون والسلوفينيون والسلوفاكيون. ويقال إن غجر أوروبا الوسطى الذين يظهرون في هذا الفيلم بملامحهم المميزة، وتقاليدهم وأغانيهم وموسيقاهم ورقصاتهم، جاءوا أصلا من إقليم البنغال في الهند، وإنهم يتكلمون لغة مشتقة من لغة البنغال، وهي اللغة السائدة في الفيلم إلى جانب مزيج من اللهجات الأخرى، مما اقتضى أن يترجم الفيلم إلى اللغة الصربو- كرواتية (اليوغسلافية) لكي يفهمه الجمهور في يوغسلافيا.

ويمكنني القول أيضا إن هذا الفيلم يعد تجربة فريدة في تصوير حياة الغجر، بشاعريته، ووحشيته، وقسوة مناظره وفتنتها في نفس الوقت، بل وفي تجربة مخرجه الخاصة في الاستعانة بطاقم من الغجر الحقيقيين الذين قاموا بأدوارهم الحقيقية، مع مزجهم بعدد محدود للغاية من الممثلين المحترفين، على رأسهم بالطبع، بطل الفيلم الممثل باكيم فهيمو الذي يقوم بدور بطل الفيلم "بورا".

ويدور الموضوع حول ما ينشأ من صراع على فتاة هي "تيسا"، بين بورا الذي يحبها رغم أنه متزوج ولديه عدد من الأطفال، وميرتا، زوج أم تيسا الذي يريد أن يزوجها من صبي صغير، لكي تصبح لقمة سائغة له، ينالها وقتما يشاء. وفي مشهد من المشاهد التي لا تنسى في هذا الفيلم البديع، تجلس العروس الشابة إلى جانب العريس الطفل، تمسح له أنفه بمنديلها، وعندما يختليان، يقف أهالي العروسين وأفراد القبيلة، يطلون من الخارج، من نافذة مفتوحة على ما يحدث داخل الحجرة التي يرقد فيها

الولد والفتاة جنبا إلى جنب في حين تنتظر الفتاة في قرف أن "يقوم بالواجب". ويأخذ الرجال والنساء من الخارج، في دفعه وتشجيعه على ان يأتي الفتاة، غير أنه يفشل تماما، فتدفعه تيسا وتسقطه من الفراش وتقذف به إليهم في الخارج من النافذة، وتهرب هي عائدة إلى منزل أمها. وتأخذ النساء العجائز في العويل والندب وخبط الصدور، وينبح كلب نباحا صاخبا، ويجري الوز الأبيض مهتاجا، وهو الوز الذي سيتكرر ظهوره في مشاهد عديدة في الفيلم، حيث يلعب دور الشاهد الصامت على ما يدور!

بورا، يتاجر في ريش الوز، يشتريه ويقوم بتخزينه لكي يبيعه لمن يرغب في استخدامه في صنع الحواشي والوسائد والمساند. وهو مقامر وعربيد وزير نساء ونموذج للشخص المعتز برجولته. وفي مشهد مثير في الفيلم نراه يشرب إلى أن يسكر، ثم تحت تأثير إحساسه بالنشوة وسط أجواء الرقص والغناء البديع للمغنية الغجرية "لينكا"، يقوم بتكسير الكؤوس واحدا تلو الآخر، بل ويجرح يديه الاثنتين، ثم ينهض والدم يسيل من يديه بعد أن مزقهما الزجاج المكسور. إنه تعبير خاص عن الغضب، عن الجموح، وعن الرغبة، ولكن أيضا عن الإحباط، فهو يرغب في إنقاذ "تيسا" لكنه لا يستطيع، وتيسا في الوقت نفسه، تتعرض لمحاولة اغتصاب من جانب زوج أمها الفظ "ميرتا"، وفي مشهد بديع ساحر يجسد أسلوب بتروفيتش السينمائي، نرى "بورا" يجلس فوق شاحنة مليئة بأكياس الريش الذي اشتراه تسير بسرعة على الطريق، وهو يشرب الخمر، ويغني، ثم يشق كيسا ويخرج منه حفنة من الريش ينثره في الهواء لكي يتطاير خلف الشاحنة، ويكرر شق الأكياس واحدا وراء الآخر، ويطير الريش الأبيض يملأ الجو تماما بل ويغمر الطريق باللون

الأبيض، في لقطات ناعمة مصورة بالحركة البطيئة للكاميرا التي تنتقل من تصوير بورا جالسا في مؤخرة الشاحنة، إلى الطريق نفسه، مع خلفية موسيقية ناعمة.

ولكن بورا ينجح أخيرا في الزواج من تيسا بطريقة ما، ويفضل أن يعقد قرانهما في الكنيسة عن طريق القس الطيب، وفي طريق عودتهما من الكنيسة بعد أن تزوجا، يجدان الوز الأبيض يملأ الطريق الرئيسي في القرية عن آخره.. آلاف من الوز يتقافز ويصرخ. ويذهب بورا ليستعيد جهاز التليفزيون الذي باعه، يرده إلى زوجته الأولى، ويضم عروسه الجديدة إلى منزل أسرته ويقبل الجميع التعايش معا لفترة على هذا النحو.

لكن الأمور لا تستقر على ذلك طويلا، فأثناء غيابه عن المنزل في مهمة عمل، تقتنع تيسا، متأثرة بما شاهدته في التليفزيون من مناظر الشباب الذي يرقص ويغني في شوارع بلغراد، بالذهاب إلى العاصمة للعثور على فرصتها في العمل. وترسلها الراقصة "لينكا" إلى ابنها المقيم هناك وتقول لها إنه يمكنه مساعدتها في العثور على عمل. وعندما يعود بورا يعلم بما حدث فيضرب زوجته الأولى ضربا مبرحا، ثم ينطلق للبحث عن تيسا. وتفشل تيسا في بلغراد عندما تكتشف أن ابن الراقصة (لينكا) المعوق، لا يمكنه أن ينفق عليها، فهو بالكاد، يستجدي ما يبقيه على قيد الحياة ويسد رمقه، عن طريق العزف للمارة في الشارع. وفي طريق عودتها من حيث أتت، تتعرض "تيسا" للاغتصاب داخل شاحنة يقودها سائق مجري فظ وزميله، لكنها تتساهل مع الزميل الذي يعاملها بلطف، وتقاوم بشدة السائق الخشن الذي يلقى بها على قارعة الطريق وسط الثلوج، إلى أن ينقذها رجل ويعيدها إلى بلدتها. ويشتبك بورا مع ميتا في عراك حول

الفتاة، ينتهي بأن يقتل الأول الثاني، ويدفن جثته وسط ثلوج النهر المتجمد، لكن الشرطة تكتشف الجثة وتبدأ في البحث عن بورا الذي يختفي تماما. وينتهي الفيلم تلك النهاية الدموية العنيفة التي لا يمكن نسيانها، فحياة هؤلاء الغجر التي تمتليء بالرقص والغناء والتضامن، ولا تتوقف الموسيقى الجميلة الحزينة فيها لحظة واحدة، مليئة أيضا بالشقاء والجدب والعجز والإحساس بالقهر.

هناك لقطة موحية في الفيلم تظهر ضواحي القرية التي تدور فيها الأحداث وفي الخلفية من بعيد، نلمح مداخن المصانع ترتفع عاليا في المدينة القريبة في إشارة ساخرة إلى ذلك التناقض، بين التصنيع والتحديث، وفي الوقت نفسه، إهمال فئة من فئات المجتمع وتهميشها على هذا النحو، تماما، بل واستبعادها خارج الحضارة. وفي الفيلم كثير من المشاهد التي نرى فيها أكواما هائلة من القمامة يتجول الناس بينها، بل ويبحثون في داخلها عن أي شيء يمكنهم الاستعانة به.

ويتجسد التناقض في الفيلم أيضا عندما نرى تيسا في شوارع بلغراد، تحملق في الملصقات المعلقة فوق الجدران ومنها ملصق للممثلة الإيطالية كلوديا كاردينالي، كتب فوقه "آنسة السينما الأوروبية 1966"

وتدور المشاجرة بين بورا وميتا، داخل مخزن ريش الوز، ويتصارع الرجلان فوق أكوام الريش الأبيض، وينغمس جسداهما تحت كتلة الريش الضخمة، ثم يصعد جسد بورا وفي يده السكين مبللا بالدماء وقد التصق الريش بوجهه وجسده، كما لو كنا أمام حيوان من العصور الغابرة. وهو مشهد أقرب إلى المشاهد السيريالية المجنونة.

ويشبه بورا هنا، في ملامحه إلى حد كبير، ملامح وطريقة الممثل الفرنسي الذائع الصيت جان بول بلموندو، الذي كان نجما شهيرا في تلك

الفترة، فهو مثله بشعره الأسود القصير، وسوالفه، يضع السيجارة دائما في ركن فمه، ويسير مختالا ببذلته البيضاء الأنيقة التي أغلق أزرارها، إلى جانب نزقه واندفاعه وعاطفيته المفرطة، وإحساسه التراجيدي بالحياة. إنه "بلموندو الغجري" من أوروبا الوسطى. هل هو نموذج للمتمرد على "النظام" بطريقته الخاصة، كما كان بلموندو في "على آخر نفس" (1959) ثم "بييرو المجنون" (1965) لجان لوك جودار؟ لاشك أن بتروفيتش تأثر كثيرا بفيلمي جودار، وتحديدا بالشخصية الرئيسية فيهما، وأراد أن يحاكيها على طريقته الخاصة وفي سياق أكثر سخونة والتهابا وحيوية تتسق مع الحيوية التي تفيض من حياة وتقاليد ذلك المجتمع البشري الذي يصوره.

ويعتبر الفيلم بأسره دراسة دقيقة بالكاميرا (يمكن القول إن الفيلم ينتمي مذهبيا إلى المذهب الطبيعي) لحياة الغجر، ولذلك يستخدم بتروفيتش كثيرا اللقطات القريبة، وهي هنا لقطات بديعة وشديدة التنوع والإيجاز، لعشرات من الوجوه لعجائز الغجر، من الرجال والنساء، حيث نرى الزوجة الأولى لبورا، تضع الغليون دائما في فمها وتبدو في صورة مهيمنة في حين أنها تتعرض للضرب والتنكيل من طرف بورا دون أن تبدي أي مقاومة، ويصور أيضا أطفالا في الخامسة من عمرهم، يدخنون السجائر، والوز الأبيض يضرب بأجنحته في الهواء ويسير متبخترا في براءة، يضفي جمالا خاصا على المشاهد. وتغلف الموسيقى الغجرية والأغاني الموحية، مشاهد الفيلم بأكمله، حتى يمكن اعتبار شريط الصوت هنا عملا قائما بذاته، لكنه في سياق الفيلم، ليس من الممكن فصله عن الصور التي تتعاقب في إيقاع سريع، متدفق، صاخب، مع حركة كاميرا، لا تهدأ، تنقب، وتبحث، وتتخذ لنفسها أوضاعا متباينة تراقب منها،

وتتلصص، وتقتحم أحيانا، وتحاصر الوجوه لتقريبها منا، وتقريب مشاعرها إلى المشاهدين.
"قابلت الغجر السعداء" تحفة من تحف السينما المعاصرة، أنصح دارسي السينما من الشباب بالعودة إليه ومشاهدته أكثر من مرة، للتعلم منه، كيف أن الاقتصاد في السرد، هو الدرس الأول من دروس السينما.

الأيدي في الجيوب
في إطار بحثي وتنقيبي واستعادتي للأفلام القديمة- المتجددة دوما، التي ساهمت في تكويني وتكوين أبناء جيلي من عشاق السينما في "عصر السينما"، توقفت أمام نموذج اعتبر وقت ظهوره بمثابة إعلان عن موجة جديدة في السينما الإيطالية، تتجاوز ما حققه جيل الواقعية الجديدة، لا تكتفي بالتعبير عن مشاكل الواقع الاجتماعي والسياسي، بل تميل أكثر، إلى رفض الواقع والتمرد عليه وإدانته.
هذا النموذج هو فيلم "الأيدي في الجيوب" Fists in the Pocket أول أفلام المخرج الإيطالي ماركو بيللوكيو Marco Belloccio أخرجه عام 1964. وقد جاء هذا الفيلم إلى مصر للمرة الأولى في إطار أسبوع الفيلم الإيطالي" الذي أقيم في دار سينما رمسيس.
كان هذا الفيلم، وهو أول أفلام مخرجه ماركو بيللوكيو Bellichio (الذي ينطق اسمه بالإيطالية- بينوكيو) فتحا جديدا. ويعتبره الكثير من النقاد مع فيلم "قبل الثورة، أول أفلام المخرج برناردو برتولوتشي، بداية "موجة جديدة" في السينما الإيطالية، أو تيار جديد من الأفلام يمكن وصفه بـ"تيار ما بعد الواقعية الجديدة".. واقعية روسيلليني ودي سيكا وزافاتيني وفيسكونتي وغيرهم.

كان "الأيدي في الجيوب" (ترجمة العنوان حرفيا هي "يدان في الجيب" وهو تعبير معناه البرود واللامبالاة) قطعا مع الماضي، ومدخلا جديد للإطلال على إيطاليا- منتصف الستينيات، بكل ما كانت تشهده من تفاعلات اجتماعية وسياسية.

غير أن "الأيدي في الجيوب" لم يكن فيلما سياسيا من تلك الأفلام التي ستأتي بعد قليل، لكي تحفر تيارا خاصا في السينما الإيطالية، بل كانت جوانب الجدة والتميز فيه تتجسد في قدرة مخرجه الشاب (25 سنة) على التعبير عن تلك الحالة من عدم التحدد، من انعدام الرؤية، من الغضب الكامن تحت السطح الذي سينفجر في عموم إيطاليا مع نهاية الستينيات في شكل موجات من الاحتجاجات والغضب والتمرد على كل القيم الاجتماعية السائدة، وظهور جماعات هائلة من الفوضويين الذين صرحوا برفضهم للدولة، وأعلنوا الحرب عليها.

إنه يعبر، مجازا، عن حالة الاضطراب الاجتماعي وغياب اليقين الفكري، من خلال فكرة "الأسرة" المشروخة، أي غير السوية، التي تكمن في داخلها عوامل انهيارها.

إنها أسرة من الطبقة الوسطى، تقيم في منزل في منطقة ريفية نائية، فوق ربوة جبلية وعرة، ويبدو المنزل من الداخل بأثاثه العتيق، كأنه لم يعرف لمسات الحداثة بعد، وتتكون الأسرة من الأم، وهي امرأة عمياء، فقدت السيطرة على أبنائها: الأكبر أوجوستو الذي يعمل في المدينة ويرتبط بعلاقة حب مع فتاة تدعى لوسيا، أمنيته أن يغادر المنزل الكئيب ويتزوج من لوسيا ويعيش معها في المدينة، ولكنه مربوط بالأسرة بحكم اعتماد الأم عليه وعلى ما يأتي به من دخل مادي، بل إن الأسرة كلها تبدو في الحقيقة، معتمدة عليه: إنه بهذا المعنى، الرمز البطريركي..

الذي لا يمكن أن يبدأ أحد تناول الطعام على المائدة قبل أن يتفضل هو بالجلوس أولا. وهناك شقيقان لأوجوستو هما الشقيق الأصغر "ليوني" وهو مصاب بالصرع وشبه متخلف عقليا، و"أليساندرو" الذي يتعرض أيضا بين وقت وآخر، لنوبات من الصرع، وأخيرا هناك الشقيقة "جوليا" التي تبدو طفولية أي غير ناضجة تماما رغم أنوثتها الواضحة، بل إن الفيلم يشير أيضا إلى وجود علاقة خاصة تربطها باليساندرو، علاقة يدخل فيها التلامس الجسدي، حتى ولو على مستوى صبياني.

الأجواء بين الأشقاء والأم متوترة، فالأم تفرض هذا النمط من الحياة على الجميع لاحتياجها المادي إلى أوجوستو، والصبي "ليوني" يعتبر أيضا بمثابة عالة على الجميع، والفتاة تستمتع بمراقبة ما يجري، والجميع يتبادل الاهانات والتعليقات المخزية على مائدة الطعام لكنهم يتظاهرون بالانضباط. جو كئيب يحلق على ذلك المنزل الذي يبدو أنه يقوم على الزيف.

تنمو في ذهن أليساندرو فكرة تشده، يعتقد أنها من الممكن أن تحقق السعادة للجميع، فيها قدر يعكس الرغبة في التمرد على الوضع الراهن، كما أن فيها ما يشي أيضا بادعاء امتلاك قدرات خاصة يثبت بها لنفسه أنه أفضل مما يعتقد الجميع، وأنه يتمتع بالذكاء والفطنة. هذه الخطة تتلخص ببساطة، في قتل جميع أفراد أسرته. وقد توصل إلى هذه الفكرة بعد أن فشل في ترويع شقيقه الأكبر بفكرته عن الانتحار، فقد كتب رسالة يفترض أنه سيتركها خلفه بعد أن ينتحر تقع بالفعل في يد أوجوستو الذي يسخر منه ومن فكرته الحمقاء، ويحرق بالتالي المفاجأة أو الصدمة التي أراد ادخارها للأسرة. ويتراجع ليوني عن الفكرة ويتجه لتبني فكرة التصفية التدريجية لأفراد الأسرة واحدا واحدا. ويبدأ أولا بقتل

أمه العمياء عندما يدفعها لتسقط من أعلى ربوة جبلية. ثم يقوم بإغراق شقيقه الأصغر في البانيو. وبهذا يتصور أنه يتيح الفرصة لأن يحقق أوجوستو أحلامه في الزواج والتحرر من قيد الأسرة، ويأخذ بالتباهي بما فعله أمام شقيقته "جوليا" التي تبدو منجذبة إليه. ويكشف الحوار الذي يدور بينهما عن نوع الجنون الذي يسيطر عليهما. وقد أعجبني بوجه خاص ذلك المشهد الذي يعقب وفاة الأم، والاستعداد لدفنها.

يدور المشهد في حجرة الجلوس في منزل الأسرة. جثمان الأم يرقد في النعش المسجى على الأرض. اثنتان من الراهبات يرتلن الصلوات.

أليساندرو يطلب منهن المغادرة بقوله" إنها ربما تكون الفرصة الأخيرة لكي يختلي بشقيقته". تسأله جوليا: لماذا صرفتهن؟ تتابعه الكاميرا إلى أن يجلس. يقول لها: لا لشيء. تقول: أنت دائما تود أن تبدو مهما. ينظر إليها نظرة ذات مغزى، فيها نوع من عدم الشعور بالارتياح، لكنها نظرة باردة كالثلج. ينهض ببطء، تتابعه الكاميرا في تحركه داخل الفضاء الضيق الخانق للغرفة التي تزدحم بقطع الأثاث، إلى أن يجلس في مقعد قريب من النعش. ننتقل إلى لقطة للجزء الأسفل من جسده. يمد إحدى ساقيه ويضعها فوق حافة النعش الذي يمكننا رؤية جثمان الأم يرقد داخله بوضوح. وننتقل إلى لقطة أخرى من زاوية مختلفة، حيث نرى كلا من ألسياندرو وجوليا يفصل بينهما ستار أبيض. أليساندرو إلى اليمين، وجوليا إلى اليسار، وصورة معلقة للأم في الخلفية على اليمين. يسأل شقيقته ببساطة بينما لايزال يمد قدمه فوق النعش: هل حزنتِ لموتها؟ ترد قائلة: ياله من سؤال! يعود ليسألها: هل أنتِ على ما يرام؟ تقول: لا أعرف.. الأمور مختلطة في ذهني.. هناك الكثير من الأفكار.. أليس الأمر كذلك معك أيضا؟ يجيبها: بالطبع.. إنها فرصة عظيمة.. يجب أن

ينتهزها الجميع. الكاميرا لاتزال مركزة على وجه الفتاة (في لقطة قريبة، كلوز اب) بينما يأتي صوته من خارج الصورة.
أليساندرو: الم تلاحظي كيف كان أوجوستو يساعد بهمة؟
جوليا: ماذا يدور في رأسك؟
أليساندرو (من خارج الصورة بينما تنظر هي إلى الأرض): هل من الضروري أن تسألي هذا السؤال؟ أنا بركان من الأفكار.
تنهض جوليا من مقعدها في لقطة قريبة، وتقف، تتحرك ثم ننتقل عن طريق القطع إلى جثمان الأم في النعش ونرى صليبا كبيرا فوق صدرها. أليساندرو يقفز فوق النعش إلى الجهة الأخرى. يجلس متحفزا. يركع.. يرفع ذراعيه أمامه ويتطلع إلى شقيقته التي تتساءل: هل أنت مجنون؟ في لقطة متوسطة نرى أليساندرو يجلس على يمين الكادر، وجوليا على اليسار، وبينهما النعش الأسود والستائر البيضاء في الخلفية مسدلة من الجهات الثلاث: اليمين واليسار والخلف. الضوء الساطع المنعكس على الستائر البيضاء يتناقض بصورة صارخة مع اللون الأسود القاتم لملابس الفتاة والشاب والنعش.
يواصل أليساندرو حديثه عن أوجوستو: ربما يريد أن يتزوج الآن وينتقل إلى المدينة؟ تنبهه هي في لقطة متوسطة تجمعهما معا بدون النعش (في الخلفية أزهار وورود) إلى أن أوجستو هو الذي يعطي الأوامر هنا، لكنه يقول لها إنه لم يعد يخضع لسلطته الآن. نعود إلى اللقطة السابقة حيث نرى الاثنين على الناحيتين يفصل بينهما النعش. يسخر هو من شقيقته بقوله" هل رأيتِ كيف كان يتبادل النظرات مع لوسيا وكأنهما لا يريان شيئا.. ألا ترين أنه يستغل فرصة وفاة ماما؟ تنهره جوليا بقولها:

ولم لا يفعل؟ كل من لديه خطط سيفعل. أنت ..أليس لديك خطط؟ إنه سيستفيد لأنه الوحيد الذي يملك خططا.

يصمت أليساندرو ثم يقول: دعيني أوضح الأمور. هل تعتقدين أن موت ماما كان حادثا؟

تنظر إليه طويلا وتصمت في استنكار ولكنها تتطلع إلى سماع المزيد.

يقول ببساطة: لقد قتلتها بيدي هاتين (لقطة لرأس الأم في النعش).. رغم خوفي.. إنني أجازف بالسجن مدى الحياة من أجل مصلحة الأسرة.

تحاول أن توقفه عن الحديث لكنه يواصل: لكنه مثل أي لص، فجأة يصبح الأخ الأكبر، ويُحضر لوسيا لكي تعد له القهوة.. وسوف يخرج بالثروة التي صنعتها أنا بعقلي الصغير الذي لا تثقين به (يرتفع صوته لدرجة الصراخ).. لقد خططت لكل شيء..

يزداد انفعاله وهو يقول: رأسي تؤلمني. ساعديني ياجوليا.. رأسي..

جوليا تنهض وتمسك رأسه بفزع ثم تحتضنه وتقبله وتطلب منه الصمت (سيسمعونا).

هذا المشهد الذي يعد من أطول مشاهد الفيلم، يجسد ملامح أسلوب بيللوكيو وطريقته في التعبير عما يكمن تحت السطح: تكوين اللقطات، الميزانسين، الاهتمام بالخلفية، التناقض في الإضاءة، استخدامه الجيد للتناقض بين الأبيض والأسود، الحوار الموحي المقتصد، الأداء التمثيلي الذي يتم التحكم فيه بدقة في اللقطات القريبة، المونتاج الذكي الذي يعرف أين ينتقل من لقطة إلى أخرى، وبحيث يخلق إيقاعا خاصا طبيعيا للمشهد، دون أن نلحظ أي قفزات في الانتقال من حجم إلى آخر، لكننا نرى تأثير الانتقال.

في مشهد آخر هو مشهد الحفل، يصطحب أوجوستو أليساندرو إلى حفل مع مجموعة من أصدقائه الشباب بينهم بالطبع خطيبته "لوسيا". الجميع يرقصون رقصة التشاتشاتشا الشهيرة في الستينيات.. بنات وشباب.. لكن أليساندرو ينتحي جانبا، يجلس في مكان منعزل لا يشاركهم الرقص.. يراقب في صمت من بعيد.. يتناول قرصا ضد الصداع.. الكاميرا تدور حول رأسه إلى أن نرى وجهه كاملا.. أوجوستو ينظر إليه.. لوسيا تتطلع ناحيته.. نراه في النهاية ينهض ويرقص وحده ثم يمضي إلى الخارج ونظراته تشع كراهية وحقدا ضد الجميع. إنه يرفضهم ويرفض الاندماج معهم بأي شكل.

تحدث برتولوتشي ذات مرة عن الفرق بينه وبين بيللوكيو فقال "كان ماركو يدرس السينما في معهد السينما بروما، بينما درست أنا السينما مع بازوليني عندما كان يصور فيلمه الأول "أكاتوني". لقد قابلت ماركو عدة مرات، لكننا كنا مختلفين. أنا ولدت في بارما Parma، وهي مدينة تتميز بالجمال الشديد والرونق والأناقة في المعمار، بينما ولد هو ونشأ في مدينة بيتشينسا Petchinsa وهي مدينة صعبة. والمسافة بين المدينتين 50– 60 كيلومترا. وكان فيلمي الأول نوعا من السيرة الذاتية عن البورجوازي الصغير، ابن الطبقة الوسطى المتمرد، وكان يعكس جمال مدينة بارما. أما "الأيدي في الجيوب" فكان يروي قصة تجسد نموذجا مصغرا (ميكروكوزم) للمجتمع المحافظ: منطقة محاطة بالضباب، مليئة بالمطر، وعلى حين يمثل الإبن الأكبر للعائلة فكرة الامتثال للتقاليد، يعكس أليساندرو فكرة التمرد من خلال التدمير. وكان لوكاستيل، الممثل الذي أدى الدور، يذكرني بأدائه بمارلون براندو وهو شاب، أيام أن ظهر

في فيلم "عربة اسمها الرغبة" (1951). ولم يكن الفيلم سياسيا لكنه كان يعكس رفض الطبقة من خلال رفض العائلة".

يجب أن أذكر أيضا أنني دهشت كثيرا عندما اكتشفت أن لوكاستيل Lou Castel الذي برع كثيرا في أداء دور أليساندرو المعقد، ليس ممثلا إيطاليا بل هو أصلا من كولومبيا بأمريكا اللاتينية، وقد درس التمثيل لفترة قصيرة في معهد السينما بروما إلا أنه طرد من المعهد ليعمل في أدوار صغيرة منها دور في فيلم "الفهد" الشهير لفيسكونتي قبل أن يحصل على دور البطولة في "الأيدي في الجيوب" بعد أن رفض مغن إيطالي شهير القيام به نزولا على نصيحة من والده. ونحن نشاهد تمثيل لوكاستيل لكن الصوت في الحقيقة ليس صوته، فقد استخدم الدوبلاج الإيطالي الشهير لتركيب صوت ممثل آخر. واقترض المخرج ماركو بيللوكيو بعض المال من أسرته لكي يخرج الفيلم وقام بتصويره في منزل تمتلكه عائلته حيث قضى سنوات طفولته. كان هذا في عصر السينما بالطبع!

(6)

الثورة والسيجار والفيلم

قبل أن نشاهد أفلاما من السينما الكوبية، كانت فكرتنا عن كوبا عموما، أنها بلد فقير، محاصر، خاضع لنفوذ السوفيت، ليس لديه سوى السكر والسيجار الهافاني الشهير الذي ارتبط به الزعيم الكوبي الأشهر، فيدل كاسترو.

كان هناك دون شك، تناقض ما، بين صورة المزارعين الكوبيين الفقراء في مزارع قصب السكر، وبين السيجار الهافاني الذي لا يدخنه سوى أثرياء "البورجوازيين". لكن الغريب أن كوبا- الثورية جعلت من السيجار الهافاني رمزا للثورة، بعد أن أصبح العلامة المميزة، ليس فقط لزعيم الثورة فيدل كاسترو، بل للزعيم "الأسطوري" تشي جيفارا، الذي كان أيضا رمزا لفكرة "الأممية" الاشتراكية، فهو أرجنتيني ومع ذلك، فقد حمل السلاح وشارك في الثورة الكوبية، وبعد انتصار الثورة، لم يشأ أن يستمتع بمقعد في الحكومة كوزير للصناعة (كان جيفارا بالمناسبة، طبيبا)، بل فضل الرحيل إلى بوليفيا لاستئناف النضال ضد الإمبريالية او الاستعمار الجديد، حيث لقي مصيره التراجيدي المعروف. وكان هذا الموت العبثي، الذي قيل إنه جاء نتيجة وشاية من قبل "رفيق" كان معه في غابات بوليفيا، مثار حزن كبير حقا، خلده الشيخ إمام في ملحمته الغنائية الشهيرة "جيفارا مات" من كلمات الشاعر أحمد فؤاد نجم، كما كتب عنه ميخائيل رومان مسرحية "ليلة مصرع جيفارا".

كان مصرع جيفارا بمثابة مؤشر أولي على انحسار المد الثوري في العالم الثالث بعد أن ظل هذا المد يؤرق مضاجع الاستعمار الجديد طوال الخمسينيات والستينيات. وكانت فكرة "الثورة الدائمة" التي كان يعتنقها ويبشر بها جيفارا غير واضحة تماما، وكانت تلقى انتقادات عديدة حتى من داخل القيادة في كوبا، فقد كانت تتنافى مع الفكرة التي كانت قد استقرت حول "إمكانية تحقيق الاشتراكية في دولة واحدة"، أي أنه لا يشترط لضمان نجاح الاشتراكية في دولة ما، أن تطبق في جميع الدول المحيطة بها كما كان متصورا من قبل، وإن كان الأمل يظل قائما في أن تعم الاشتراكية العالم باعتبارها الفكرة الأكثر إنسانية.

كنا ونحن شباب صغار، في مقتبل العمر، نتطلع إلى الاشتراكية والفكر الاشتراكي، من الزاوية الإنسانية، من زاوية تحقيق العدالة الاجتماعية، والمساواة بين البشر، وإقامة مجتمع يسوده التعاون بين البشر، والحب، وروح تنشد التحقق وتحقيق الرخاء للمجتمع وللفرد أيضا. ولم نكن مغرمين بالأفكار الاشتراكية نتيجة ولع خاص بالجانب "الأيديولوجي" في حد ذاته المتعلق بأشياء لم نكن نستوعبها تماما مثل ديكتاتورية البروليتاريا مثلا، بل كان التوجه يتلاقى مع الوجه الإنساني للاشتراكية بشكل عام. كان هذا حلم جيلنا. وأظن أنه كان حلما ينشد تحديث المجتمع بالعلم، وتحقيق التوازن الاجتماعي، دون أن يهمل القيم الأخلاقية والإنسانية عموما، فهي جزء من التراث الديني والوطني. ولكننا لم نكن نتخيل، في أسوأ السيناريوهات الممكنة، أنه سيأتي يوم نجد أن السعي إلى تحقيق التقدم الاجتماعي والإنساني واللحاق بالعصر، قد تراجع وانتهى إلى نوع من الهستيريا الماضوية، شبيهة باللوثة، أصبحت تطبق بتلابيبها على كل شيء. لكن ما حدث كانت أسبابه كامنة في فشل

الكثير من المشاريع، أهمها دون شك، "مشروع" احتكار العمل السياسي باسم الجماهير، سواء من خلال أجهزة أمنية، أو من خلال حزب هو عبارة عن وعاء مترهل لجهاز الدولة، تحميه أجهزة الأمن أيضا.

وجدت من الضروري أن أسوق هذا المدخل لأن الاشتغال بالنقد والكتابة والتعبير عمل له علاقة وثيقة بالاهتمام بالفكر الاجتماعي والسياسي في عصره، وليس مجرد سباحة تجريدية في "عالم الفن"، أي ليس مجرد "صرعة" من تلك التي يميل البعض إلى الاعتقاد أنها تصيب الفنان فتدفعه إلى "الانحراف" عن مساره الطبيعي، فالفنون ليست نوعا من "الجنون" بل الاشتغال بالفكر هدفه تغيير العالم إلى الأفضل، وتحرير الإنسان. لقد كنا نود أن نصبح جزءا من العالم، نتفاعل مع ما يحدث فيه، نؤثر فيه ونتأثر به أيضا. وكانت السينما، بهذا المعنى، والسينما الجديدة المتمردة على الأسس السائدة بوجه خاص، نافذة كبيرة على الدنيا وعلى العالم.

اعتقادي الشخصي كان دائما، أن التجربة الكوبية الخاصة في تحقيق الاشتراكية هي تجربة ناجحة كثيرا، فقد نجحت في إقامة نظام يحقق التوازن الاجتماعي في بلد كان يعاني من العبودية والاستغلال البشع من جانب الاحتكارات الأمريكية التي كانت تستولي على كل ثرواته المحدودة، ولم تكن تترك له سوى الفتات. وكانت نخبة قليلة العدد من وكلاء رأس المال الأجنبي من العاملين في خدمة الشركات الاجنبية، من الكوبيين، هي التي تحكم، يمثلها في الحكم ديكتاتور يحمي المصالح الأجنبية (الأمريكية بوجه خاص)، ويقمع شعبه بكل قوة ووحشية.

وكان النظام الاشتراكي قد جاء إلى كوبا عن طريق نضال طويل وصل إلى ذروته بإعلان الثورة المسلحة، إلى أن وصل إلى الحكم، بفضل ما يتمتع

به من تأييد كبير من جانب القوى الشعبية العريضة، من الفلاحين والمزارعين البؤساء، والعاملين بالسخرة.

كنت أقرأ منذ عام 1972 عن السينما الكوبية، بل وقمت أيضا بترجمة دراسة طويلة عن هذه السينما وبعض أفلامها، كتبها الناقد البريطاني ديفيد ثومبسون، كما قرأت كثيرا عن السينما الثالثة، والسينما غير المكتملة بعد ذلك، ودور مؤسسة السينما الكوبية "الايكايك ICAIC (وهي الحروف الأولى لـ "المؤسسة الكوبية للفنون والصناعة السينمائية")، وتأثير مدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية على سينمائيين كوبيين مثل جارثيا اسبينوزا وجوتييريز آليا اللذين درسا في معهد السينما في روما. ولكني لم أكن أتخيل أن كوبا يمكنها أن تنتج أفلاما فيها من الطموح الفني ما نجده، على سبيل المثال، في السينما الأوروبية المتقدمة بما فيها السينما السوفيتية بالطبع. إلى أن جاء "أسبوع الأفلام الكوبية" في القاهرة عام 1975 في سينما أوديون، بالتعاون بين العلاقات الخارجية الثقافية، والسفارة الكوبية في مصر. كان هذا حدثا جللا، فقد اكتشفنا من خلال متابعة أفلام هذا الأسبوع، التي عرض بعضها أيضا في "نادي السينما"، أننا أمام تجربة متقدمة كثيرا في التعبير من خلال السينما، وليست تلك التجربة السينمائية البدائية التي كنا نتخيلها.

كانت هناك أفلام مبهرة مثل "ذكريات التخلف"، و"لوسيا"، و"أيام الماء"، وغيرها. وكان يكفي في الحقيقة مشاهدة فيلم واحد مثل "ذكريات التخلف" لكي تتغير رؤية المرء تماما لهذه السينما بل لتلك الدولة الصغيرة التي كانت تكافح من أجل البقاء أمام حصار أمريكي ظل مفروضا عليها حتى يومنا هذا، أي منذ أكثر من خمسين عاما.

انتصرت الثورة الكوبية المسلحة في يناير 1959 ونجحت في الإطاحة بنظام الديكتاتور باتيستا الذي فر إلى أمريكا. وفي مارس من العام نفسه، أنشئت مؤسسة الفنون والصناعة السينمائية (إيكايك)، كما تأسست بعد ذلك مدرسة السينما التي تخرج منها عدد من ألمع السينمائيين في أمريكا اللاتينية.

كان "ذكريات التخلف" Memories of Underdevelopment عملا ملهما، لا مثيل له من قبل. كان فيلما "حداثيا" بمعنى الكلمة، أوروبيا في ظاهره، ولكنه "لاتيني" تماما في خصوصية التجربة التي يصورها، وأجوائها، وفيما يطرحه من تساؤلات بل وتحديات أيضا على مستوى الشكل.

صحيح أن الكثير من هذه التساؤلات تأتي على مستوى قد يبدو وجوديا، ربما تأثرا بأفلام الموجة الجديدة الفرنسية، وبأفلام أنطونيوني في الستينيات، التي كانت تدور حول عزلة "البورجوازي"، وفشله في إقامة علاقات ناجحة مع المرأة، وتدهوره النفسي بسبب عدم تحققه فيما يفعله، وغير ذلك من الأفكار التي يلعب عليها الفيلم كثيرا في تصوري الشخصي، ولكنه يصوغها ويصبها، في سياق سياسي، اجتماعي، نقدي، يتعلق بخصوصية التجربة الكوبية: تاريخ كوبا الخاص، وتطور الصراع فيها، كما يخرج ويدخل، من وإلى، أسلوب التداعيات المميز للسينما الأوروبية في الستينيات، فمخرجه العبقري، يستخدم أسلوبا سينمائيا يعتمد اعتمادا أساسيا على المونتاج، يمزج من خلاله، بين التسجيلي والوثائقي والخيالي، بين الوثيقة الصوتية أو المصورة، وبين التعليق الصوتي المباشر من خارج الصورة، بين الطابع التعليمي الذي يتوقف أمام بعض المعلومات ذات الدلالة الخاصة في سياق الفيلم، وبين الصور

الثابتة والرسومات. وهو يستخدم أيضا لقطات من الجريدة السينمائية ومن الأرشيف، ويعتمد كثيرا على الكاميرا الحرة المحمولة على الكتف التي تجعل المنظور مهتزا تماما لاكتساب الطابع التسجيلي على نحو يذكرنا بالأفلام السوفيتية التي صنعت في عشرينيات القرن الماضي، يستوحي الفيلم من أيزنشتاين، كما يستلهم من جودار. ويمتليء بالكثير من الإشارات إلى الماضي، إلى التاريخ، في بناء جدلي مركب ومثير، ولكن دون أن يفقد الفيلم في أي لحظة، طزاجته وطابعه الحداثي الأخاذ، وقدرته على جذب المتفرج، ودون أن ينحرف أبدا عن هدفه في الكشف عن تناقضات الشخصية الرئيسية التي يدور حولها موضوع الفيلم.

مخرج الفيلم توماس جوتييريز آليا، كان ألمع السينمائيين الكوبيين على الإطلاق (توفي عام 1996)، وكان ينتمي إلى الطبقة الوسطى (البورجوازية) ولكن إلى أسرة "تقدمية"، وقد أيد الثورة الكوبية ووقف معها بقوة من البداية، وإن لم يمنعه إيمانه بالثورة، من توجيه النقد لبعض الممارسات السياسية والاجتماعية في أفلامه، وخاصة في فيلم "ذكريات التخلف".

يلعب عنوان الفيلم على كلمة ستصبح فيما بعد من الكلمات أو الأوصاف الشائعة كثيرا في عالمنا، في وصف البلدان التي تعاني من مشاكل "التخلف"، خصوصا فيما يسمى بـ" العالم الثالث". والمقصود هنا "التخلف" من وجهة نظر بطل الفيلم، وهو رجل في نهاية الثلاثينيات من عمره، ينتمي إلى الطبقة الوسطى، ورث مجموعة من الشقق السكنية يعيش على الدخل الذي يأتيه من تأجيرها. وقد أممتها الحكومة الجديدة لكنه يستطيع الاستفادة من دخلها لمدة 12 عاما. هو إذن، حسب التصنيف المتعارف عليه، "عاطل بالوراثة"، أي يعتبر "عالة اجتماعية" في مجتمع

الثورة والعمل والبناء، في كوبا الجديدة، لكنه، وهو الذي كان يمتلك أيضا محلا للأثاث ورثه عن والده وأممته الحكومة، كان يرغب دائما في أن يصبح كاتبا.

يبدأ الفيلم في عام 1961، أي بعد الغزو الأمريكي الفاشل بمساعدة اللاجئين الكوبيين في الولايات المتحدة الذين يطلق عليهم الأمريكيون "المنفيين الكوبيين"، وهي العملية العسكرية الشهيرة التي عرفت باسم عملية "خليج الخنازير" وانتهت بالفشل وبغرق الكثير من السفن المشاركة فيها بفضل المقاومة الكوبية المسلحة. وينتهي الفيلم في أكتوبر عام 1962، أي وقت بلوغ أزمة الصواريخ الروسية التي نشرها السوفيت على الأراضي الكوبية، ذروتها، فقد كادت أن تتسبب في مواجهة نووية بين القوتين العظميين وقتها لولا أن قرر السوفيت سحبها في اللحظة الأخيرة.

الإطار الزماني إذن، يتحدد في فترة ساخنة سياسيا، شهدت أيضا نزوح الآلاف من البورجوازيين الكوبيين الذين رفضوا الاندماج في المجتمع الجديد، فهاجروا إلى الولايات المتحدة. وبين هؤلاء أصدقاء وأقارب بطلنا "سيرجيو"، بل وزوجته "لاورا" أيضا. وفي المشاهد الأولى من الفيلم نرى طوابير المهاجرين الكوبيين في مطار هافانا، وبينهم "لاورا"، بينما يقوم سيرجيو بتوديعها، ولكن دون أن يبدو على ملامح وجهه أي شعور بالفقدان، أو بالحزن، بل إننا نلمح شعورا بالارتياح.

لقد ذهبت لاورا ولكن بقيت أشياؤها في بيته، تذكره بنموذجها الذي يرفضه لكنه لا يعرف غيره، ويشعر بنوع من الحنين لاستعادته على نحو ما.

سيرجيو يرفض مغادرة كوبا، لكنه يرفض أيضا الانتماء إلى الوضع الثوري الجديد في البلاد، أن يكون جزءا من المجموع من حوله، فهو يعتبر الكوبيين "متخلفين"، ويصف نفسه بأنه "أوروبي" أكثر منهم جميعا، وهو ككاتب ومثقف، يسجل يومياته وذكرياته باستخدام الآلة الكاتبة، ويطرح الكثير من التشكك والقلق الوجودي الذي يرتبط بشعوره بانعدام الوزن، فهو يرفض طبقته، لكنه يرفض البديل الآخر، يسخر من الشعارات الجديدة، ويتشكك بوضوح في قدرة هؤلاء الشباب الذين يضيعون الكثير من الوقت في المناقشات والجدال، يتطلع إلى الماضي بحسرة، إلى علاقته التي لم تكتمل مع الفتاة الوحيدة التي أحبها وكانت "أجمل شيء في حياته"، يتجول في الشوارع، لكنه بعيد عن الناس من حوله، ويبدو معزولا في برج عاجي، يتطلع إلى الناس من شرفة مسكنه المرتفع عبر المنظار، إلى الشاطيء، وإلى الشارع، وإلى تمثال برونزي وسط ميدان قريب، وتتداعى الأفكار المتشككة من خلال ذلك "المونولوج" الطويل الممتد الذي يأتينا عبر شريط الصوت من خارج الصورة، وكأن سيرجيو يعبر عن أفكاره التي يدونها ولو بصوت مرتفع.

ما الذي حدث؟ سيرجيو يجيب بتشكك: "لقد تحررت كوبا.. من كان يصدق". يلمح قمة نصب تذكاري خال من أعلى، ويعلق "أين ذهبت حمامة بيكاسو.. من السهل أن تكون شيوعيا في باريس.. لقد دبت الحياة ولن يتوقفوا حتى يصلوا إلى ميامي.. ولكن كل شيء يبدو مختلفا اليوم.. ما الذي تغير؟ أنا أم المدينة"؟

لا يروي الفيلم قصة، ولا يعتمد على بناء درامي تتصاعد فيه الأحداث في سياق رأسي، بل على بناء أفقي، يعرض، ويقدم، ويحلل من خلال تجسيد التناقض والتعارض بين الصور واللقطات، وهو بناء ثري، لا يهدف

للوصول إلى "ذروة" درامية، بل يرمي إلى تفكيك الشخصية، وتعريتها، والتوقف أمام أزمتها. إنه لا يدين، ولا يبرر، بل يعري، يكشف، ويفضح ذلك العجز، ويجسده. وهذا هو المدهش في هذا العمل الكبير في وقته.

كيف كان ممكنا أن يأتي هذا الفيلم من كوبا، لأهم مخرج سينمائي كوبي، على غير ما اعتدناه من أفلام "الواقعية الاشتراكية" التي تجسد عادة، "البطل الإيجابي"، توجه انتقادات مباشرة إلى الماضي، لكي تبرر كل ما جاء بعدها، وتتغاضى عن أي نواقص أو سلبيات في الحاضر. أما هنا، فعلى العكس من ذلك تماما، يصبح مدخلنا إلى "الحالة الكوبية" مدخل فلسفي وذهني مرهق، ولكن من وجهة نظر مثقف من الطبقة الوسطى، عاجز عن حسم موقفه، بل وعاجز عن حسم أي شيء في حياته. إنه البطل السلبي، أو اللابطل.

زوجته رحلت، وهو يعود إلى مسكنه، يتطلع إلى أشيائها التي ظلت تذكره بها: يدير شريط تسجيل لكي يستمع إلى معابثته لها التي تصل حد الشجار. وفي مشهد يجسد البناء المركب للفيلم، نراه أمام المرآة، يأتينا صوته عبر شريط التسجيل، وصورته من الماضي الذي يتذكره، وهو يعبث مع زوجته ويثير ضيقها، يرسم على المرآة بقلم التجميل الأحمر، في حين يأتي صوته إلينا عبر الشريط المسجل: إنني أفضل النساء اللاتي على شاكلتك.. المصطنعات، أكثر من النساء الطبيعيات.. أفضل الملابس الأنيقة والطعام الجيد، والماكياج والتدليك.. إنك أصبحت أكثر جاذبية الآن.. لم تعودي تلك الفتاة الكوبية المتخلفة..". هنا يكون هو قد ارتدى جوربها النسائي في رأسه، وأخذ يتأمل صورته المشوهة أمام المرآة، ثم ينزع الجورب من رأسه ويجلس في استرخاء وإرهاق على أحد المقاعد. يحدث هذا في الزمن الحاضر.. الآن بعد أن ودعها في المطار

وعاد لكي يكتشف موت أحد العصافير التي يحتفظ بها في قفص في الشرفة، فيلتقطه ببساطة ويلقي به من الشرفة المرتفعة إلى أسفل، إلى الشارع، وهو يردد: إنها لحظة الفراق!

لا يعتمد البناء فقط على التداخل بين الماضي والحاضر، سواء من خلال شريط الصوت أو شريط الصورة، بل وعلى المزج مع مشاهد ولقطات تسجيلية تتداعى في الذاكرة الفردية للبطل- اللابطل حينا، أو تستخدم من زاوية موضوعية وفي سياق نقدي أو "تعليمي" من وجهة نظر الفيلم، كما سنرى.

عمليا لا يفعل "سيرجيو" شيئا في حياته سوى التأمل والتجوال في الشوارع، يتطلع إلى النساء بوجه خاص، يعلق عن طريق الصوت الذي يأتي من خارج الصورة، ويطرح تساؤلاته المتشككة وهو ينظر إلى عشرات الوجوه للرجال والنساء، وإلى صور ورسومات لكاسترو على الجدران، لقطات قريبة "كلوز أب" للكوبيات في العصر الجديد: قلق في العينين، نظرات توتر وعدم ارتياح. ما هذا القلق؟ هو بالقطع ليس من النوع الذي يعاني منه سيرجيو. إنه يتساءل: ماذا تعني الحياة بالنسبة لهم؟ بل ماذا تعني الحياة بالنسبة لي؟ ويستدرك: "ولكني لست مثلهم...".

يمكن القول إن فيلمنا هذا من نوع أفلام "دراسة الشخصية". ولكي يعمق هذه الدراسة ويسلط مزيدا من الأضواء عليها، يقوم السيناريو على تقديم بعض الشخصيات التي يرتبط بها "سيرجيو" بشكل أو آخر وتلعب دورا في حياته. ويتوقف الفيلم أمام هذه الشخصيات، فيبدأ بكتابة الأسماء على الشاشة. هناك أولا "بابلو".. صديق سيرجيو الرافض بوضوح للثورة.. المتشكك في كل شيء حوله، وقد حسم أمره على ضرورة الهجرة. ويعبر بابلو عن أفكاره خلال جولاته بالسيارة مع سيرجيو قائلا إن ما يجري

مجرد "لعبة بين الأمريكيين والروس، لكننا سندفع الثمن.. ولا أريد أن أكون موجودا هنا عندما يأتي ذلك الوقت.. سأرحل".

يتوجه بابلو بالسيارة في صحبة سيرجيو إلى محطة للتزود بالوقود. هناك بنزين ولكن ليس هناك زيت للمحرك. وبعد هذا المشهد مباشرة يستخدم المخرج لقطات تسجيلية، وصورا ثابتة فوتوغرافية، ورسوما تصور حالة الفقر والتخلف والمعاناة التي كان الكوبيون يعيشون فيها في الماضي: رسم يصور بعض العبيد يقيدون حركة واحد منهم على الأرض، بينما يقف السيد يمسك بالعصا وينهال عليه ضربا. (يأتينا صوت بابلو من خارج الصورة، يقول لسيرجيو: "يقولون إن الكوبي يمكنه أن يتحمل أي شيء سوى الجوع".

نرى لقطات أخرى لرجال جائعين، وأطفال يتضورون تمددوا على الأرض في ضعف واستكانة شديدتين، وامرأة تحمل على صدرها طفلا رضيعا يحتضر من الجوع. ويأتي التعليق الصوتي "الموضوعي" وكأننا نشاهد فيلما من أفلام الجريدة السينمائية: "في أمريكا اللاتينية يموت أربعة أطفال بسبب سوء التغذية كل دقيقة. بعد عشر سنوات سيكون قد مات عشرون مليون طفل، أي ما يوازي عدد القتلى في الحرب العالمية الثانية".

الحوار بين سيرجيو وبابلو حول المسلحين الكوبيين الذين شاركوا في غزو بلادهم مع الأمريكيين في "خليج الخنازير" وتم اعتقال بعضهم، يؤدي إلى مشهد آخر، تسجيلي، يبدأ بالإشارة إلى مسؤولية الفرد في إطار الجماعة، حسب المفهوم الماركسي، ولكن في سياق استعراض السجناء من الكوبيين المسلحين، والتعليق الصوتي يأتينا قائلا إنه تم اكتشاف تنظيم "اجتماعي" داخل المنظمة العسكرية للغزاة، أي للمسلحين

الكوبيين المناهضين للثورة، وهذا التنظيم يعكس التكوين الاجتماعي و"أخلاقيات البورجوازية".

يأتي هذا التعبير المثير للاهتمام فوق صور فوتوغرافية توحي بالوثائقية دون أن تكون بالضرورة لأناس حقيقيين. ولكن ما هو التشكيل البورجوازي لهذه المنظمة، وكيف يعكس الطبيعة الطبقية للمناهضين للثورة؟

يقدم لنا الفيلم الوثائقي الذي نراه (داخل الفيلم) شخصيات مثل القس، ورجل الأعمال الحرة، والمسؤول التنظيمي، ومسؤول التعذيب، والفيلسوف، والسياسي، و"كثير من أبناء الأسر الطيبة" حسب ما يقول التعليق.. نراهم جميعا بالملابس العسكرية للغزاة الذين شاركوا في عملية الغزو.

يقول التعليق (الموضوعي ذو الطابع التعليمي) إن كل فرد من هؤلاء لديه دور محدد، لكن الجماعة هي التي منحت هذا الدور معنى".

ونرى لقطات شبه وثائقية لامرأة تتهم أحد هؤلاء الرجال (يدعى كاليفتو) بتعذيبها والاعتداء عليها، وكسر فقرتين من فقرات عمودها الفقري، وهي الآن تشهد ضده، وتواجهه بما فعله: "لقد أخذ يركلني، ونزفت من معدتي، لكنه واصل الركل والضرب (الرجل يهز رأسه مؤيدا لكلامها بينما يبتسم في وقاحة).

وفي مشهد آخر شبه وثائقي أيضا، نرى مجموعة من العصي والسلاسل الحديدية والأسلحة الحادة التي ضبطت مع الغزاة، ولقطات للجنود من عهد الديكتاتور باتيستا وهم يقومون بتعذيب المعارضين، وإعدامهم بشكل جماعي، ثم ننتقل إلى ملهى ليلي حيث نرى رموز الطبقة الحاكمة في

ذلك العهد، أثناء الشراب والرقص وكل أنواع اللهو بينما نرى في الشارع كيف تقمع الشرطة المعارضين.

وفي مشهد محاكمة القس الذي اشترك في الغزو نراه وهو يبرر مشاركته بقوله إنه كان يقوم فقط بواجبه الديني (نرى لقطة له على ظهر إحدى سفن الغزو وهو يقوم بمباركة المسلحين قبل الهجوم) في حين نسمعه على شريط الصوت وهو يقول: ليس معنى الاختلاط بمؤامرة أن تكون متآمرا".

من الوثائقي إلى الخيالي نعود إلى سيرجيو وهو يراقب فتاة حسناء تعمل خادمة، تأتي لتنظيف مسكنه "ثلاث مرات في الأسبوع" كما يخبرنا عبر التعليق الصوتي المصاحب. إنها "نعومي" التي ينزل اسمها على الشاشة. ويواصل سيرجيو حديثه عنها بينما نراها تتناول القهوة معه في المطبخ. يقول لنا إنها "بروتستانتية" ويسألها عن التعميد فتقول إنها عمدت فعلا، وإن التعميد هو رمز لغسل الخطيئة. تروي قصة تعميدها في النهر ولكننا نرى على الشاشة، من وجهة نظر سيرجيو، لقطات له معها في النهر بالحركة البطيئة الناعمة، وهو يحتضنها ويحملها بين يديه، ثم نعود إليه في المسكن، وهو يتأمل صورة فتاة عارية في كتاب، يتطلع إلى "نعومي"، يتخيلها نفس الفتاة العارية، يتخيل أنه يقبلها وأنها عارية معه في الفراش. إنه استمرار لنفس الهواجس الهروبية، التي يغذي بها نفسه طوال الوقت.

نراه أمام حمام للسباحة في أحد الأندية. يتأمل الناس. يعلق على تدهور أجسام الكوبيات وكيف أصبحن ممتلئات. يقول إنه يرى الناس مثل حيوانات عارية تسير على ساقين، وإن ذكاء الإنسان مع عدم سويته بدنيا يرجع إلى أنه ليس سوى "نبتة غير مكتملة للقرد"!

ومن الخيالي- التسجيلي الطابع، إلى التسجيلي، إلى معسكر جونتنامو من خلال لقطات شاحبة، ضعيفة الإضاءة، تمتلىء بالحبيبات، إنها وثائق حقيقية مصورة، لعسكريين وبعض الكوبيين المتعاونين مع الأمريكيين يظهرون من وراء الاسلاك المحيطة بهذا المعسكر الأمريكي القائم على الأراضي الكوبية. ويقول لنا التعليق الصوتي إنه "تحول إلى وكر للجواسيس بعد الثورة"، وأصبح ملجأ لكوادر الثورة المضادة، الذين يختبؤون هناك".

ومن هنا إلى فصل بعنوان "إلينا" Elana. اللقاء الأول له معها يكون في الشارع.. هي تنتظر وهو يبحث عن فريسة له من النساء كالعادة. يتوقف أمامها، يتطلع إلى وجهها، نرى عينيها في لقطة قريبة، لكنه يقول لها: ركبتاك جميلتان. يصعد سلما، يتطلع إليها من أعلى، نراها وهي تنظر إلى ركبتيها وتبتسم. يعرض عليها تناول الغذاء معه. تقول إنه مجنون. يتطور المشهد، يعرف أنها تنتظر رجلا عرض عليها دورا في أحد الأفلام. إنها لاتزال في عمر الزهور، في السابعة عشرة من عمرها. توافق على الذهاب معه إلى المطعم بعد أن يقول لها إن لديه صديقا، مخرجا سينمائيا يمكنه مساعدتها. يتصور نفسه على الشاطئ معها، يمارس معها ألعابا جنسية.

يقدمها لصديقه المخرج السينمائي الذي ينشغل مع زملائه في مشاهدة لقطات عارية، يقول لسيرجيو إنها لقطات حذفتها الرقابة من أفلام صورت في عهد باتيستا، وإنه يعتزم استخدامها في فيلم عن التدهور الاجتماعي في ذلك العهد.

علاقته مع إلينا تتطور، تصعد معه إلى مسكنه في أعلى البناية المطلة على البحر. يعطيها بعضا من ملابس زوجته. "إلينا" تنتمي للطبقة

صاحبة المصلحة في الثورة، أي أنها نموذج لـ"التخلف" كما يرى سيرجيو، لكنها مثيرة وشابة، ودونما وعي منه، يحاول أن يغيرها، إلى نموذج مشابه لنموذج زوجته التي يرفضها. يريدها أن ترتدي ملابسها، وأن تتصرف مثلها. إنه ذلك "الفكر" المتأصل داخله، الذي يرفض التعامل سوى مع نموذج المرأة من طبقته بسلوكياتها ومفاهيمها رغم احتجاجه المعلن على هذا النموذج أيضا، وتمرده على نمط حياته: هنا سر أزمته، أي أنه لا يعرف ماذا يريد.. ولذا يظل على الهامش طيلة الوقت، عاجزا عن اختراق المجتمع أو الاتصال مع الآخرين. إنهم جميعا في نظره يجسدون "التخلف".

"إلينا" نموذج يلخص تلك الحالة الجديدة المستعصية على فهمه.. هي "ابنة الشعب"، ولكن بدلا من محاولة النفاذ إليها وفهمها، يحاول سيرجيو تغييرها وشدها إلى عالمه، وفي زيارة إلى المنزل الذي كان يقيم فيه الكاتب الأمريكي إرنست هيمنجواي في هافانا ثم تحول إلى متحف، تتجسد الهوة بين الشخصيتين. وتفشل علاقة الاحتواء المفترضة. تبحث عنه إلينا لكنه يتهرب منها.

وتكاد مغامرته النزقة مع "إلينا" تؤدي إلى هلاكه، فأهلها يتهمونه باغتصابها، ويقولون إنها كانت عذراء عندما أغواها ودفعها إلى ممارسة الجنس دفعا، ويصل الأمر إلى القضاء، لكن القضية تنتهي بتبرئة سيرجيو الذي يعود لكي يستعيد لحظات علاقته الساخنة معها، وحيدا كما كان دائما.

ليست هناك "نهاية" بالمفهوم التقليدي الشائع في السينما، فالفيلم لا ينتهي، بل يمتد، وتمتد معه أزمة "سيرجيو" وتتعمق أكثر، فالأوضاع من حوله متغيرة، بل وملتهبة. عبر المذياع يأتينا صوت الرئيس الأمريكي

جون كنيدي وهو يحذر ويهدد بضربة نووية إذا اقتضى الأمر ضد قواعد الصواريخ السوفيتية في كوبا. ثم ومن خلال الصوت والصورة، في لقطة وثائقية نرى كاسترو وهو يلقي كلمة يرفض فيها بشدة الخضوع للتهديد. في هافانا، في ليلة عاصفة، يحبس الجميع أنفاسهم.. ويتأهب الرجال في الدفاع المدني لما قد يحدث، وينتهي أحد أعظم الأفلام في تاريخ السينما.

تكمن عظمة هذا الفيلم تحديدا في تكثيفه من خلال ذلك البناء المركب، لتلك الحالة الفكرية، أي حالة العجز والتشتت والضياع التي يعاني منها مثقف بورجوازي تمر بلده بلحظة تغيير جوهري، في حين أنه لا يستطيع أن يشارك، كونه يعتبر نفسه "فوق الواقع"، ولا يستطيع أيضا أن يعارض، كونه يحتقر ذلك النموذج الآخر للانتهازي المنبهر بالنموذج الأمريكي، وهو نموذج سرعان ما سيصبح "خارج الواقع".

يسخر سيرجيو من نموذج زميل قديم له هو "آندي" الذي يراه فوق المنصة في إحدى المناظرات بين مجموعة من المثقفين الماركسيين حول خصوصية الوضع النضالي في أمريكا اللاتينية، وهل التناقضات الطبقية هي التي تحرك النضال حاليا أم التصدي للامبريالية التي تهدد بتدمير شعوب بأسرها كا يحدث في فيتنام مثلا؟ سيرجيو يعلق ساخرا بقوله: أنت هنا رجل مهم يآندي.. بينما خارج كوبا أنت لا تساوي شيئا".

الفيلم لا يدين، بقدر ما يكشف، وهو يكشف الكثير من الأفكار السياسية "المراهقة"، ويجعل شابا أمريكيا متعاطفا مع الثورة، من الحاضرين لتلك المناقشة الفكرية، يوجه حديثه بالإنجليزية لمدير الندوة على المنصة متسائلا بدهشة: كيف تعتبرون أنفسكم ثوريين وتحتكرون المناقشة على المنصة وتعزلون أنفسكم تماما عن جمهور الندوة من الحاضرين الذين يفترض أنهم رفاقكم في الثورة!

ما يميز هذا الفيلم ويجعل بناءه شديد الثراء والجمال في آن، ذلك الانتقال المستمر، بين الماضي والحاضر، بين الذكريات والواقع، بين الخيال والحقيقة، وبين الذاتي والموضوعي، وبين التسجيلي والروائي والتعليمي الذي يزود المتفرج بالمعلومات والصور واللقطات المثيرة للتأمل والصادمة أحيانا، وذلك الأرق الشخصي الدائم الذي يدفع بطلنا إلى التقليب في الواقع، ويكشف بالتالي لنا كمتفرجين، دون قصد منه، الكثير من الجوانب التي تجعلنا أكثر دراية بكوبا الجديدة، التي من المؤكد أنها أكبر كثيرا من مجرد السيجار الهافاني الشهير!

السينما غير المكتملة

بعد مشاهدة "ذكريات التخلف" أصبحنا نقرأ كثيرا عن "السينما غير المكتملة" The Imperfect Cinema. ولاشك أن هذه النظرية كانت ترتبط أيضا، بـ"السينما الثالثة" التي دعا إليها إليها فرناندو سولاناس وأوكتافيو جتينيو في الأرجنتين. تلك السينما التي تحل محل السينما التقليدية (نموذج هوليوود)، كما تلغي السينما الفنية، أي سينما المؤلف الأوروبية المشغولة بالتعبير الذاتي، فهي سينما سياسية بالضرورة، لا تهتم بالتعبير الذاتي الفردي عن العالم بقدر ما تهتم بحركة الجماهير، بالصراع الطبقي، بحركة الجموع. وعليها بالتالي أن تخلق أشكالا جديدة في الإنتاج والتصوير والعرض.

ولكن ما هي السينما غير المكتملة؟

كان المخرج السينمائي الكوبي خوليو جارثيا اسبينوزا، هو الذي وضع هذا المصطلح وكتب في معرض التنظير له مقاله الشهير "نحو سينما غير مكتملة" الذي نشره في أواخر الستينيات. وكان اسبينوزا، الذي درس

السينما في روما، قد تولى لفترة، إدارة مؤسسة السينما في كوبا. ويتكون موضوع السينما غير المكتملة باختصار، من شقين: الأول يتعلق بالمضمون، أي بمضون الأفلام التي تنتج، أو التي يجب أن تنتج، في كوبا، وفي أمريكا اللاتينية، وفي العالم الثالث عموما. والشق الثاني يرتبط بالشكل السينمائي الذي يجب أن تتبناه أفلام العالم الثالث.

يرى اسبينوزا أن السينما "المكتملة" هي تلك التي يتركز سعيها الأساسي، من حيث المضمون، على النتائج، على ما يصدر من أحكام في النهاية، وهي نتائج يقول إنها معروفة لنا مسبقا، أي أن التركيز عليها لا يضيف جديدا إلى معارفنا، في حين أن "السينما غير المكتملة" تبحث في الأسباب التي أدت إلى تلك النتائج، أي تهتم أكثر بالموضوع، بالمادة، بتفاعلات المادة، بالواقع، بما يشغل الناس، وبما يواجهونه في حياتهم اليومية من متاعب وهي بالتالي، تجذب الجمهور للتفاعل معها. هنا لا يصبح الجمهور مجرد كتلة من المتفرجين السلبيين الذين يعيشون في عالم يصنعه السينمائي تحت تصور أنهم "لا يفهمون، لذلك سأقدم لهم تفسيري الشخصي كسينمائي فربما يساعدهم على الفهم"، بل يصبح الجمهور مشاركا، يدير النقاش حول ما تطرحه الأفلام. بل إن اسبينوزا يشير في مقاله إلى ضرورة إشراك الجمهور في العمل السينمائي أيضا، وبالتالي كسر الحاجز بين الشاشة والجمهور. وهو ما يعود إلى رؤية بريخت في المسرح بشكل ما.

فكرة "السينما غير المكتملة"، أنها سينما "ثورية بالضرورة"، أي سينما "ملتزمة" بقضايا الجماهير. إن السينمائي هنا لا يجب أن ينشغل بتحقيق "الكمال" الفني، أو السعي من أجل إعلاء قيمة الجماليات لأن هذا سيؤدي إلى تغليب الزائف على الحقيقي، والشكلي على الواقعي، والخيالي

على السياسي، في حين يجب أن تصبح السينما وسيلة تعبير "شعبية" أو "جماهيرية" وليست مجرد أداة للتعبير "النخبوي" عما يشغل الفنان. هنا لا تصبح تقنيات العملية السينمائية لغزا أمام الجمهور، لا يملك مفاتيحه سوى السينمائي المحترف النخبوي، بل أدوات يمكن للجميع تعلمها ببساطة، دون حاجة إلى ذلك "السعي إلى "الاكتمال" الفني في الصورة والصوت. إنها دعوة إلى تقليص الجري وراء "التكنولوجيا" لأنها كفيلة بتحويل الفيلم إلى "صنعة" زائفة. وبدلا من ذلك، تشجيع المشاهدين على صنع أفلامهم بأنفسهم أيضا. وهي في هذا السياق، دعوة إلى جعل السينما فنا شعبيا مثل الفنون الأولى التي نعتبرها الآن من "الفولكلور".

ولأن السينما غير المكتملة لا تشغل نفسها كثيرا بالسعي لامتلاك الصنعة أو التقنية، فإن أفلامها تكون عادة، وبالضرورة، غير مسواة، ولقطاتها غير واضحة تماما، مليئة بالحبيبات والخطوط بسبب انخفاض أو ارتفاع نسبة التعريض للضوء، تصور مشاهدها ولقطاتها بكاميرا محمولة تجعل الصور تهتز، ويجب أن تتضمن معلومات تاريخية تسلط الضوء على التاريخ وتدفع المشاهدين إلى التفكير، وإلى البحث فيما وراء الصور.

كان الهدف الأساسي من فكرة "السينما غير المكتملة" هو التوصل إلى شكل سينمائي أو نوع سينمائي خاص بكوبا، وبأمريكا اللاتينية عموما إذا أمكن، هذا النوع الجديد (لا يمكن الاكتفاء هنا بكلمة "الشكل" الجديد) تكون له ملامحه الخاصة وسماته التي توفر له استقلالية في الفكر والأسلوب ودوائر الاهتمام، بعيدا عن الفيلم التقليدي الغربي عموما، والهوليوودي خصوصا الذي كان يُنظر إليه على أنه "أداة للاستلاب".

طبقا لمفهوم السينما غير المكتملة يمكن بكل بساطة هنا، اتهام فيلم مثل "ذكريات التخلف" بأنه يدور في دائرة السينما الأوروبية النخبوية، سينما

المؤلف، التي تنشغل بالفرد أكثر من انشغالها بالمجموع، وتستخدم الأساليب التي تجعل الصور تكتسب جمالا وتحرف أنظار المتفرج بالتالي، عن القبح الموجود في الشخصية أو في محيط علاقاتها. وفي الفيلم دون شك، الكثير من الاهتمامات الجمالية في الصورة، يتجسد في الاهتمام الكبير باستخدام الإضاءة، وبالاستفادة من التناقض بين الأبيض والأسود (الفضل يعود لمدير التصوير العظيم رامون سواريز) وكذلك الاهتمام بخلفية المشهد، من ناحية الاكسسوارات والديكورات، سواء الطبيعية أو المصنوعة، والاهتمام بالتكوين، وباستخدام المزج الناعم أحيانا، أو الإظلام والإنارة الساطعة كوسيلة للانتقال بين بعض المشاهد، والاعتماد على التداخل في الأزمنة، غير أننا، في الوقت نفسه، يمكننا أن نرى أيضا في هذا الفيلم، الكثير مما كان يدعو إليه اسبينوزا (قبل أن يكتب مقاله بعام واحد على الأقل)، فكما أوضحت من قبل، يمتلىء الفيلم بالكثير من المشاهد ذات الطابع التسجيلي، كما يستخدم الوثائق المصورة والصوتية، والشروح التاريخية التعليمية التي تذكرنا على الفور، بأفلام السينمائي الكوبي التسجيلي العظيم سانيتاجو الفاريز. إنه يجمع في الحقيقة، بين جودار، وجلوبير روشا، وبين أيزنشتاين، ودزيجا فيرتوف. ولكن "ذكريات تخلف" قبل كل شيء، عمل مستقل، قائم بذاته.

وعلى أي حال، مع منتصف السبعينيات، حسب ما يذكر مايكل شانان Michael Chanan في كتابه "السينما الكوبية" (جامعة مينسوتا- 2004)، كانت نظرية "السينما غير المكتملة" في كوبا، قد وصلت إلى نهايتها بعد أن فشلت في تقديم تلك "المتعة" للجمهور، التي أكد عليها اسبينوزا كشرط لوصول الأفكار الثورية. ومع الثمانينيات كان التطور التكنولوجي قد جعل الإمكانيات السينمائية (الكاميرات من مقاس

35 مم، أجهزة الإضاءة والصوت، شرائط الفيلم الخام.. إلخ) قد أصبحت متوفرة ببساطة أمام السينمائيين الكوبيين دون حاجة إلى الاعتماد على ما تيسر من إمكانيات محدودة كانت تفرض بالضرورة أسلوبا خاصا. وقد يكون الأهم، أن "السينما غير المكتملة" فشلت في تحقيق فكرتها عن "إشراك" الجمهور في الفيلم السينمائي نفسه.

لكن الأحلام في عصر السينما، كانت مفتوحة على امتداد الأفق، وكانت أيضا.. أحلاما مشروعة!

(7)

أفلام من عصر والثورة والغضب

كنا نتغذي على أفلام الستينيات والسبعينيات ولا نعتبرها مجرد أفلام، بل أكثر كثيرا من هذا. كنا نعتبرها "أحداثا" مهمة في تاريخ الثقافة العالمية. ولكن هل هناك أصلا ما يمكن أن نطلق عليه "ثقافة عالمية"؟ كان كثيرون حولنا يتشككون في هذه التسمية، بل ويعتبرونها من نتاج الثقافة "البورجوازية"، التي كانت ملعونة بالضرورة، بل ومما تروج له أيضا "الكولونيالية" أو الإمبريالية أي الفكر الاستعماري، أو الاستشراقي حسب مفهوم إدوارد سعيد، أي الفكر الذي يسعى إلى "تكريس السيطرة الغربية الاستعمارية على الشرق".

لكن.. نعم.. هناك ثقافة عالمية هي الثقافة الإنسانية، التي تنشد حرية الإنسان وتحرره في كل زمان ومكان. تحرره من سيطرة الأفكار التي ترسخ القمع، وتحمي مؤسسات القمع، والحد من الحرية، باسم تحقيق العدالة، أو إعلاء سلطة الحزب على سلطة الفرد، فكل ما ينبع من الفرد هو مدان في عرف أصحاب هذه النظريات، فـ"الفردانية" individualism عندهم مدانة، وعادة ما توصم بالأنانية وبالرغبة في الصعود على أكتاف الآخرين، وبكونها انعكاس للفكر "البورجوازي الصغير". وكل هذه الأفكار كان المرء يتشكك في صحتها كثيرا، ويناقشها

علانية دون خشية، فقد كانت الأفلام التي تأتي مثلا من الغرب (الرأسمالي، الكولونيالي، الاستعلائي) في تلك الفترة من الستينيات والسبعينيات، من أكثر النماذج الثقافية دلالة على قدرة هذا النظام، أيا كانت تسميته، على استيعاب "المختلف" والمعارض و"النقدي" **critical** بل و"الرافض". وكانت أفلام مثل "العسكري الأزرق" **Solider Blue** الأمريكي، أو "2001.. أوديسا الفضاء"، أو "بيان الفراولة" **The Strawberry Statement** أفلاما شديدة القوة في هجائيتها وتمردها ورفضها للثقافة السائدة في المجتمع الذي جاءت منه وهو المجتمع الأمريكي، لكنها كانت، أساسا، أعمالا فنية رفيعة بكل المستويات. وكانت قدرة الفن الإنساني الرافض، المناهض للمؤسسة القمعية، وللأفكار السائدة، من أكثر ما يغري أبناء جيلي من المهتمين بالسينما كوسيلة فنية، ليس فقط للتعبير الفني، بل للتغيير الثوري أيضا.

وكان فيلم مثل "البرتقالة الآلية" **The Clockwork Orange** لكوبريك مثلا، عملا ملهِما عن حق. وكانت هذه الأفلام تعرض ولو في دائرة نوادي السينما، وإن منع بعضها من العرض الجماهيري العام. وكان العامل المغري في الأفلام القادمة من بلدان أوروبا الشرقية، يكمن في قدرتها على أن تضرب عرض الحائط بالمفاهيم الجامدة عن الثقافة (الدعائية، التي تبرز البطل الإيجابي باستمرار، وتعلي من شأن الجماعة على البحث في مصير الفرد.. إلخ). وكانت أيضا أعمالا شديدة التمرد من حيث الأسلوب والشكل.

وكنماذج على تلك الأفلام الملهمة التي تأثرنا بها وبغيرها في "عصر السينما، أعرض هنا لبعض هذه الأفلام لعدد من كبار السينمائيين في

الغرب والشرق، الذين جمعتهم تلك "الثقافة الإنسانية"، كما أتابع بعض تداعيات ما أنجزوه فيما بعد، أي بعد نهاية "عصر السينما".

لوي بونويل و"سحر البورجوازية الخفي"

يعتبر لوي بونويل Bunuel Luis علما من أعلام السينما في العالم. وقد عاش حياة مليئة بالتقلبات والتجارب، وعمل في بلدان وظروف مختلفة: في المكسيك والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا، وعاصر كبار الفنانين والسينمائيين والمفكرين والشعراء في عصرنا، وخلال 50 سنة من العمل، كتب وأخرج 35 فيلما.

من أهم أفلامه "تريستانا"، و"يوميات خادمة"، و"حسناء النهار" و"سحر البورجوازية الخفي"، و"شئ ما غامض عن الرغبة"، و"شبح الحرية".

صدرت مذكرات بونويل بعنوان "النفس الأخير Mon Dernier Soupir " عام 1983، بعد أشهر قليلة من وفاته، وتضم سيرته الذاتية وذكرياته الخاصة عن علاقاته الشخصية، وعن الشخصيات المشهورة التي قابلها، ما كان يحبه وما كان يكرهه، تجربته في الحرب الأهلية الإسبانية وعلاقته بسلفادور دالي، وموقفه من الكنيسة والأسرة، في نوع من "أدب الاعترافات" الصريح والجرئ والممتع حقا. وقد ترجم المخرج والناقد السوري مروان حداد مذكرات بونويل عن الطبعة الإنجليزية التي حملت عنوان "نفسي الأخير" My Last Breath في كتاب بعنوان "مذكرات بونويل"، صدر عن المؤسسة العامة للسينما السورية عام 1991.

العلاقة بالسيريالية

التحق بونويل مبكرا بالحركة السيريالية التي ظهرت في الفن كرد فعل غاضب تجاه الواقع في أوائل العشرينيات من القرن الماضي، أي بعد الحرب العالمية الأولى وما تركته من إحساس بسقوط القيم القديمة

والمفاهيم الاجتماعية التي كان يعتقد أنها ثابتة، عن الحب والأسرة ومؤسسة الزواج وعلاقة الإنسان بالدولة.. إلخ.
واشترك بونويل مع صديقه سلفادور دالي في كتابة سيناريو فيلم "كلب أندلسي" Un Chien Andalou (1928) وهو فيلم روائي قصير (26 دقيقة) يصور بشكل خارج كثيرا عن المألوف وصادم للعين، رؤية كابوسية للعلاقة بين الرجل والمرأة. ولا يتضمن الفيلم قصة أو سياقا سرديا واضحا ومحددا بل يقفز من مشهد إلى آخر، ومن زمن إلى زمن أخر، دون أي شروح أو حتى تغير في شكل الشخصيات المحدودة التي تظهر فيه. وقد عرض الفيلم للمرة الأولى في باريس عام 1928.
ويقول بونويل في مذكراته إنه وسلفادور دالي كانا يخشيان من رد فعل الجمهور الغاضب إزاء الفيلم الذي كان يتضمن مشهدا يقطع فيه الرجل بالموسى عين المرأة فيخرج منها آلاف النمل.. غير أنهما فوجئا بإعجاب الجمهور بالفيلم.
من عالم الأحلام والهواجس والكوابيس والتحليل النفسي والرعب من المجهول، ومن تخيل ما يمكن أن يكون كامنا فيما وراء الطبيعة، صنع بونويل عالما خاصا يتبدى في معظم أفلامه، خاصة في أفلامه الخمسة الأخيرة، التي تظل حتى يومنا هذا، شاهدة على عبقريته الفريدة.
وقد عاد الاهتمام بأفلام بونويل إلى الأوساط السينمائية الشابة في أوروبا خلال العقد الأخير، فأقبل الكثير من شباب نوادي السينما وجمعيات الأفلام وهواة جمع التحف السينمائية على الاسطوانات الرقمية dvd على مشاهدة وتحليل أفلامه، والاستمتاع بها، والتعلم منها، ومحاولة فك ألغازها والتعرف على مناطق الجمال فيها: البصرية والذهنية والفلسفية، ومحاولة الكشف عن أسرارها الخافية التي تطويها اللغة السينمائية

الخاصة التي ميزت أسلوبه.

مصادر الرؤية

من الممكن رصد المصادر الفنية والفكرية التي ساهمت في تشكيل عالم بونويل السينمائي في النقاط التالية:

1- البيئة الإسبانية بخلفيتها الثقافية: الأساطير، الأدب الخيالي، عالم سرفانتيس، رسوم جويا وفيلا كروز، وأشعار لوركا، وصولا إلى تجربة الثورة والتمرد العام والحرب الأهلية الإسبانية التي شارك فيها بونويل إلى جانب الجمهوريين الذين هُزموا على أيدي قوات الجنرال فرانكو مما اضطر بونويل للهرب والعيش في المنفى.

2- الحركة السيريالية بكل تمردها وغضبها على ثوابت عالمنا وجموده، التمرد على الواقعية والكلاسيكية كمذهبين يحدان كثيرا من التعبير الفردي لدى الفنان، ورغبته في التعبير عما يحس به دون أن يملك مفاتيح تحليله بشكل منهجي.

3- الدين: المسيحية الكاثوليكية بتقاليدها الصارمة، والرغبة في التمرد عليها، مع إيمان دفين وعميق بالوجود، والرغبة الدائمة في طرح التساؤلات المقلقة حول مغزى الوجود، وعلاقة الإنسان بالله.

4- التحليل النفسي والعلاقة بين الكبت الاجتماعي والكبت الجنسي، وعلاقة الاثنين بعالم الأحلام، وما يؤدي إليه البحث في هذا الجانب بالضرورة، إلى البحث في مغزى اللذة، وعلاقتها بالألم وبفكرة الإثم أيضا. هناك تأثر واضح عند بونويل بكتابات الماركيز دي صاد، فيلسوف الحرية المطلقة، الذي عرف بكتاباته عن العلاقة بين الجنس والعنف واللذة

والألم، ورفض كل القيود التي تحد من المتعة الخالصة المطلقة مثل الدين والقوانين والتقاليد. وقد أخرج بونويل فيلمه الروائي الطويل الأول "العصر الذهبي" عام 1930 (63 دقيقة) وكتبه مع سلفادور دالي، عن رواية الماركيز دي صاد "120 يوما في حياة سادوم" التي أخرج عنها بازوليني آخر أفلامه "سالو" بعد خمسة وأربعين عاما، أي في 1975.

5- الطبقة الوسطى بتقاليدها الشكلية الزائفة ومؤسساتها: الزواج والعلاقات الجنسية وقيمة العمل، مع طرح فكرة الظلم الاجتماعي والتمرد على الانتماء الطبقي دون الوقوع في التبسيط الكلاسيكي. هنا نرى تأثر بونويل بالماركسية (كان لفترة عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي ثم طُرد منه) لكن مع مزجها بالتحليل النفسي- وليس بالفرودية فقط، وبالسيريالية أيضا. وهناك تناول فريد لفكرة أن الإنسان سجين لأحلامه وكوابيسه وهواجسه الشخصية، وهي رؤية شديدة الثراء عند التعبير عنها بصريا، غير أنها من زاوية التفسير الماركسي، مرفوضة تماما.

إن عالم بونويل محكوم بنسق دقيق من تناقض الثنائيات على نحو جدلي، مما يجعل قراءة أفلامه قراءة أخلاقية مبسطة أمرا مستحيلا. إننا نجد مثلا، أن بونويل يكرر في كل أفلامه، اللعب على ثنائيات مثل الخيالي والواقعي، الفردي والاجتماعي، الرقة والخشونة، اللذة والألم، الحب والتمرد. هذه الثنائيات، تدور في مزيج من الفوضوية السياسية والاجتماعية، والسيريالية كمذهب فني، إلى جانب العناصر الرئيسية الثابتة في سينما بونويل، التي يبرز من خلالها هجومه الحاد وهجائيته الشديدة وسخريته من "الثالوث المقدس": الجنس والدين والسياسة.

أفلام بونويل التي أخرجها في المكسيك وفرنسا، مُنعت من العرض تماما في وطنه إسبانيا طوال عهد الجنرال فرانكو، فقد اعتبرتها الرقابة

الإسبانية أفلاما "منافية للآداب"، و"هدامة اجتماعيا"، وهي المفاهيم التي يكررها كل الفاشيين والقمعيين في كل مكان عبر التاريخ.

السحر الخفي

ويكفي أن نتناول فيلما واحدا من أفلام بونويل هو فيلم "سحر البورجوازية الخفي" لندرك لماذا يتحفظ البعض على أفلامه حتى يومنا هذا، ولماذا يعتبرها البعض مغرقة في الغموض، مستغلقة على الفهم، ولنعرف من ناحية أخرى، لماذا يعتبره الكثيرون من ناحية أخرى، رائدا لتيار الحداثة في السينما العالمية مع قطب آخر من أقطابها البارزين هو الفرنسي جان كوكتو رغم الفارق الكبير بينهما في الأسلوب.

أخرج بونويل "سحر البورجوازية الخفي" Le charm discret de la bourgeoisie عام 1972 وكتبه بالاشتراك مع الكاتب الفرنسي جان كلود كاريير الذي رافق رحلة إبداع بونويل واشترك معه في كتابة سيرته الذاتية بعد اعتزاله الإخراج عام 1977.

ويعتبر هذا الفيلم أكثر أفلام مخرجه كمالا وتعبيرا عن رؤيته الشاملة للعالم، كما أنه يحتوي على كل مفردات سينما بونويل. ومشاهدة الفيلم اليوم بعد ما يقرب من أربعين عاما على ظهوره، تكشف لنا عبقرية صاحبه، وتؤكد قدرة أفلامه على الصمود في وجه الزمن، فمن يشاهد الفيلم يدرك أنه لايزال عملا أصيلا، متميزا، بجدته وجرأته، سواء في موضوعه أو في طريقة عرضه لموضوعه.

ما الموضوع إذن؟ ستة من أفراد الطبقة الوسطى (البورجوازية) هم ثلاثة من النساء وثلاثة من الرجال، يرغبون في قضاء أمسية يتناولون خلالها طعام العشاء معا، لكنهم يفشلون مرة تلو الأخرى، لأسباب مختلفة.

يربط بين مقاطع الفيلم المختلفة مشهد واحد يتكرر ظهوره طيلة الوقت، لأفراد المجموعة وهم يذرعون طريقا ريفيا على غير هدي، ربما كانوا يسعون نحو تحقيق رغبة لا تتحقق أبدا، ففي كل مرة يوشكون على تناول الطعام يحدث شئ ما، أو يأتي أحد الأشخاص، أو يستدعى شخص ما حلما من أحلامه يرويها لهم، مما يحول دون تناولهم الطعام، ويستحيل بالتالي تحقيق المتعة الأساسية لدى البورجوازية (الفرنسية بشكل خاص) والتي يجري خلالها تبادل الحديث في شتى المواضيع.

من الخارج، ومن حيث المظهر العام، تبدو ثقتهم شديدة في أنفسهم.

هناك سحر خاص غامض يجذبنا إليهم، لكن ما يزيح عنه بونويل الستار، يصيبنا بالفزع والنفور. إنه يعريهم ويهتك أسرارهم من خلال عالم الأحلام الذي يصوره بكل تفاصيله كما لم نره من قبل.

في البداية يحل أربعة منهم، بينهم فيليب، وهو سفير لدولة "ميراندا"، وهي دولة خيالية بالطبع من دول أمريكا اللاتينية، ضيوفا على الثنائي الأول: رجل وزوجته (تقوم بدور الزوجة الممثلة ستيفان أودران التي عادت لكي تتألق في فيلم "وليمة بابيت" بعد 15 عاما).. لكن الزوجين يرغبان في ممارسة الحب في غرفة النوم. تطرق الخادمة باب الغرفة لكي تعلن وصول الضيوف الأربعة. يطلبان منها تقديم المشروبات إلى حين نزولهما لاستقبال الضيوف. لكن الأمر يصبح هزليا تماما عندما يقرر الرجل وزوجته، تحت إلحاح الرغبة، الهرب من الغرفة والتسلل مثل اللصوص عبر النافذة، والنزول إلى حديقة المنزل، لاستكمال ما بدآه بين الأدغال.

يشعر الضيوف بالسأم من الانتظار الطويل. وعندما تخبرهم الخادمة بأن مخدوميها هربا، يخشى السفير وزميله أن تكون الشرطة على وشك

مداهمة المنزل فيهربان مع المرأتين، والسبب أن الرجال الثلاثة ضالعون في تجارة المخدرات، التي يقوم السفير بتهريبها في الحقيبة الدبلوماسية. الأحداث كلها تدور في إحدى ضواحي باريس الريفية. أجواء بداية السبعينيات واضحة في الفيلم: التمرد والحروب الشعبية المسلحة في غابات أمريكا اللاتينية انتقلت إلى شوارع باريس. هناك فتاة ثورية من جمهورية "ميراندا" تطارد سفير بلادها، تريد أن تغتاله بسبب دوره القذر في تمويل العمليات العسكرية التي تشنها الحكومة ضد الثوار، لكنه يتمكن حسب "الأصول" البورجوازية، من إغوائها واصطيادها داخل بيته في باريس، حيث يجردها أولا من سلاحها، ثم يغازلها ويحدثها عن جمالها وتفتح جسدها، ثم يتركها ويهرب، ولكنه يشير بيده إشارة خاصة عبر النافذة يلتقطها حارسان مسلحان تابعان له، فيقبضان على الفتاة عند نزولها ويصطحبانها بطريقة وحشية لكي تلقى مصيرها.

حلم ودماء

في محاولة للاجتماع على مائدة العشاء في قصر أحد البورجوازيين الستة يحضر ضابط ومجموعة من الجنود. يعتذر الضابط للمجموعة، ويقول إن مناورات عسكرية على وشك أن تبدأ في المنطقة العسكرية القريبة من القصر. تلح عليه سيدة القصر لكي ينضم للمجموعة على العشاء. يقبل الضابط أن يتناول كأسا من الشراب فقط. يجلس مع جنوده الذين يدخنون الحشيش. يدور حوار حول الحشيش. يقول أحد البورجوازيين إن الجنود الأمريكيين أدمنوا تدخين الحشيش في فيتنام لذلك كانوا يقصفون مواقع قواتهم بدلا من مواقع العدو. يحضر جندي شاب يحمل أمرا للضابط القائد بضرورة العودة إلى القيادة فورا. لكن

الجندي يرغب في أن يقص على الحاضرين أولا حلما شاهده الليلة الماضية. يوافق الضابط. ودون تردد يقص الجندي الشاب عليهم كيف أنه رأى في المنام أمه المتوفية منذ مدة، وقد عادت لتشكو له خيانة والده لها. يتناول الشاب سكينا ويقتل والده. الدماء تغرق كل شئ، ثم ينتهي الحلم.

الداخل والخارج

الضابط يدعو المجموعة لتناول طعام العشاء في منزله الأسبوع التالي. وفي الموعد المحدد نراهم وقد التفوا حول مائدة الطعام. يقدم لهم جندي طعاما بلاستيكيا، وفجأة ينزاح ستار لكي نكتشف أنهم يجلسون فوق خشبة مسرح أمام جمهور يسخر منهم بسبب عدم حفظهم لأدوارهم!

يقوم ضابط شرطة باعتقال أفراد المجموعة في أمسية ثانية بتهمة حيازة المخدرات. في قسم الشرطة يروي ضابط لزميله قصة الضابط الذي كان يقوم بتعذيب ضحاياه بوحشية إلى أن بدأ يشعر بتأنيب الضمير فانتحر، لكن شبحه وهو ينزف دما يتبدى – كما نرى– كل عام، في ليلة الرابع عشر من يوليو (عيد سقوط الباستيل).

وفي مشهد سيريالي نرى الضابط المنتحر أمام بيانو، يفتح غطاءه، تظهر الأسلاك، يضع الجنود شابا من الفوضويين متهما بتفجير قنبلة في عمل من أعمال الإرهاب الثوري، فوق أسلاك البيانو البيضاوي. يدير الضابط ذراعا آليا، تنتشر الكهرباء في الأسلاك ويرتفع الدخان، ويتلوى الشاب من شدة الألم ويصرخ بينما الضابط يعزف ومن بين أصابيع البيانو تخرج عشرات الصراصير.

في المشهد التالي نكتشف أن أحدهم كان يحلم مرة أخرى، وأن الضابط

الدموي الذي يمارس التعذيب مازال يعمل في قسم الشرطة.
تأتي مكالمة هاتفية لمفتش الشرطة الذي اعتقل السفير وأفراد المجموعة. المتحدث على الطرف الآخر هو وزير الداخلية نفسه (يقوم بالدور الممثل ميشيل بيكولي). يأمر الوزير المفتش بإطلاق سراح الجميع فورا لما في اعتقالهم من إضرار بمصالح الدولة العليا. يحاول المفتش أن يتيقن مما يقوله الوزير، لكن صوت طائرة تعبر المجال فوق المنطقة تشوش على كلام الوزير.. ويتكرر السؤال، وفي كل مرة يتكرر صوت الطائرة، ولا يسمع المفتش ما يقوله الوزير على الطرف الآخر. وأخيرا يقول له المفتش إنه فهم، ويأمر بإطلاق سراح المجموعة.

القس والانتقام

يحضر أسقف الضاحية إلى منزل الثنائي البورجوازي الأول بعد أن يرتدي ملابس منسق الزهور. يقول لهما إنه قس ولكنه يرغب في العمل لديهما في تنسيق وتنظيف حديقة قصرهما لكي يمر بتجربة روحية في التقشف والعمل اليدوي حتى يشعر بمعاناة الفقراء ويتقرب إلى الله. صاحب المنزل لا يصدق هذه القصة فيطرده شر طردة. يعود القس بعد قليل وهو يرتدي ملابسه الرسمية فيلقى استقبالا مختلفا تماما. يستجيب صاحبا القصر لرغبته بعد تردد، ويسندان إليه مهمة تنسيق الزهور في الحديقة.
ذات يوم يمرض رجل مسن في القرية المجاورة ويصبح مشرفا على الموت. تأتي زوجة الرجل إلى القصر البورجوازي، تسأل عن القس الذي اختفى من الكنيسة. تقول لها سيدة القصر إن زوجها المريض في حاجة إلى طبيب وليس إلى قس، لكن المرأة تؤكد لها إنه في حاجة إلى قس بغرض الاعتراف، فهو يحتضر بالفعل. يقول القس (في زي منسق

الزهور)، إنه يصلح للقيام بالمهمة. يقوم بتبديل ثيابه ويصحب المرأة إلى الخارج. يعترف له الرجل الفقير الموشك على الموت بأنه قتل في شبابه مخدوميه السابقين لأنهما كانا يسيئان معاملته ويقومان بتعذيبه. يطلعه على صورة لمخدوميه السابقين وبينهما يقف ولدهما. يتعرف القس في الصورة على والديه. يكظم غيظه. يبارك الرجل قبل وفاته. وفي طريقه إلى الخارج يلمح بندقية معلقة على الجدار. يتناولها ويصوب ويطلق النار على الرجل فيقتله.

هذا المشهد ربما يكون أحد المشاهد القليلة في الفيلم الذي لا يتداخل فيه الواقع بعالم الأحلام، فهو مشهد واقعي تماما. لكن معظم مشاهد فيلمنا هذا تنطلق من الواقع لكي ترتد إلى عالم الحلم، بل وإلى الحلم من داخل الحلم أيضا، وإلى أشكال أقرب إلى الكوابيس السيريالية المرعبة، غير أن أسلوب بونويل في السخرية يجعله يتمكن من تحويلها إلى مشاهد كوميدية تفجر ضحكاتنا من المفارقات المستحيلة التي نشاهدها، ومن التفاصيل العبثية التي يجيد التلاعب بها.

ويلعب الحوار الساخر العابث الذي كتبه جان كلود كاريير، دورا بارزا في تجسيد التناقضات. ولا يستخدم بونويل وسيلة للانتقال بين المشاهد واللقطات سوى "القطع" cut لأنه لا يريد أن يفصل بين عالمي الحلم والواقع، فهو يرى كلاهما امتدادا للآخر.

ويجسد المشهد الأخير خلاصة أسلوب بونويل العبقري: أثناء حفل العشاء يقتحم عدد من الثوريين من ميراندا القصر ويعتقلون البورجوازيين الخمسة بينما يختبئ السفير الأجنبي تحت المائدة. وفجأة تمتد يده من تحت المائدة، إنه يرغب في التقاط قطعة من اللحم يقبض عليها بيده، إن

معدته تفضحه. وعلى الفور يطلق زعيم الثوريين النار عليه.

هجاء الطبقة

هناك لاشك علاقة واضحة في الفيلم بين السلطة السياسية والعسكرية والبوليسية (الوزير ورجل الشرطة وقائد الجيش) وبين السلطة الدينية (الأسقف) والسلطة الاجتماعية (الطبقة البورجوازية ورموزها). ويكشف الفيلم من خلال عالم الأحلام، عن عجز وسطحية وتفاهة الطبقة التي تتشبث بقيم ظاهرها الوفاء والاخلاص والتضحية: في محيط العمل والعلاقات الزوجية والصداقة وغيرها، في حين أنها تخون كل ذلك بانتظام: هناك خيانات زوجية، وقسوة وتعال بل وعنصرية في النظر إلى الآخر والتعامل معه، وتذبذب وسطحية بل ونكران أيضا في المفهوم الديني عن التسامح.

ويوجه بونويل كعادته، نقده الساخر إلى الكنيسة، وإلى السلطة الغاشمة التي تستخدم الدين ستارا، كما تستخدم أقصى درجات القمع ضد معارضيها، وتتستر على مخالفات "السادة" أعيان الطبقة.

وهو يجعل رموز البورجوازية تبدو عاجزة عن تناول الطعام ولو لمرة واحدة، إشارة إلى عدم التحقق، أو إلى العجز عن الفعل في أبسط اشكاله، كما يستخدم مشهد الرغبة الملحة في ممارسة الجنس ولو في أدنى صوره، أي في زاوية مظلمة وسط أحراش الغابة، تعبيرا عن غياب الحب، وسخرية من ادعاءات الطبقة عن التمسك بـ"التقاليد" الرفيعة المتحضرة، فهم يمارسون الجنس مثل الحيوانات.

ويسبق هذا المشهد مباشرة مشهد الضيوف وهم يتناولون الشراب. ويقوم

السفير باعداد كوكتيل خاص ويدعو سائقه إلى تناول كأس معهم قبل أن ينصرف. السائق يتناول الشراب على جرعة واحدة ثم يختفي. هنا ينتقد أحد أفراد المجموعة طريقة السائق (لأنه من طبقة أدنى بالطبع) في تناول الشراب. وبونويل يريد أن يسخر من ازدواجية المعايير، لأننا نشاهد في الوقت نفسه الزوجين وهما يتسللان عبر النافذة لممارسة الجنس في الحديقة.

ويرقى مستوى التمثيل في الفيلم إلى أعلى الدرجات، دون أي افتعال أو مبالغات لفظية أو حركات جسدية زائدة. هناك تلميحات واضحة إلى علاقة فرنسا ببلدان العالم الثالث، وإشارات إلى العنصرية الفرنسية تجاه أبناء الشعوب الأخرى من خلال الحوار الطريف الذي يدور بين الضابط وسفير دولة "ميراندا" الخيالية، التي يفترض أنها إحدى دول العالم الثالث.

ويكشف الحوار عن احتقار البورجوازية الفرنسية للسفير لكونه أجنبيا أو من دولة يعتبرونها "أدنى". لكنهم لا يمانعون من استخدامه لتحقيق مصالحهم، في حين يستخدمهم هو لتسهيل عملياته "القذرة" في تصفية المعارضين من بلاده الذين لجأوا إلى فرنسا، ويستخدمون هم غطاءه الدبلوماسي لتهريب الكوكايين، وعلى مستوى ما يُروى في الحلم، نراهم يتحفظون على سجل بلاده السيئ في حقوق الإنسان، أما على مستوى الواقع فإنهم يتعاملون معه وينافقونه كواحد منهم.

إن تعدد المستويات في "سحر البورجوازية الخفي" هو ما يجعل منه تحفة سينمائية من الطراز الأول، سواء على مستوى السرد وحيله المتعددة، أو على مستوى المخيلة البصرية والأداء التمثيلي المنسجم مع السيطرة المدهشة على كل خيوط وتفاصيل وشخصيات الفيلم.

في 2008، احتفلت الأوساط الثقافية والسينمائية في بريطانيا بمرور 40 عاما على تصوير فيلم "إذا" IF للمخرج الكبير الراحل ليندساي أندرسون. انتجت إذاعة بي بي سي برنامجا تسجيليا طويلا عن أندرسون وفيلمه الذي لايزال حتى يومنا هذا، يثير الجدل. وأنتج ممثله المفضل مالكولم ماكدويل، الذي اكتشفه أندرسون وقدمه للسينما في دور البطولة في هذا الفيلم، فيلما تسجيليا بعنوان "لن أعتذر أبدا" Never Apologize عن علاقته بأندرسون، تحدث فيه وأفضى بمعلومات وأسرار جديدة.

صور فيلم "إذا" عام 1968 في نفس الوقت مع اشتعال المظاهرات الطلابية والعمالية العنيفة التي شهدتها باريس وامتدت إلى مدن أوروبية أخرى، ثم عُرض في العام التالي في مسابقة مهرجان "كان" وحصل على "السعفة الذهبية" كأحسن فيلم.

وقد تحول هذا الفيلم منذ ظهوره إلى "حدث" كبير في الثقافة البريطانية، فقد كان يمثل علامة فارقة بين عصرين: عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية بطفرته الصناعية التي دعمت نفوذ "المؤسسة" الحاكمة دون أن تهز قناعاتها، وبين عصر جديد للتمرد على تلك المؤسسة التي توفر الرخاء لكنها تنزع الجوهر والروح، وتتشبث بتقاليد الامبراطورية بعد زوال عصر الامبراطورية رسميا بالانسحاب من شرق السويس عام 1967، هذه المؤسسة يتعرض الفرد في إطارها للقمع بشتى صوره: في المدرسة والجيش والمصنع والكنيسة.

رؤية جامحة

ويصور فيلم "إذا" رؤية جامحة شديدة العنف والفوضوية، لمجتمع بريطانيا التقليدي كما يتمثل داخل مدرسة ينقسم طلابها إلى ثلاث طبقات، تمارس كل منها القمع على الطبقة الأدنى، ويحكمها نظام صارم من الأساتذة والمشرفين. إنه نظام أقرب إلى "الكهنوت" الكنسي، حيث يتعين على الجميع الالتزام بالطاعة العمياء ونبذ تساؤلاتهم، لكنه كان يرمز لبريطانيا الملكية كمؤسسة فوقية، وإلى النظام الطبقي العتيق الصارم: الطبقة الرأسمالية الكبيرة، والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العاملة. يبزغ من بين طلاب الطبقة الوسطى في المدرسة زعيم شاب قوي هو ميك ترافيس الذي يقوم بدوره مالكولم ماكدويل، يقود التمرد على كل تقاليد المدرسة، وينتهي التمرد بثورة دموية تحرق وتدمر وتقتل كل رموز المجتمع القديم المتعفن الذي يتنبأ أندرسون في فيلمه بضرورة نهايته. العنف في "إذا" عنف نابع من موهبة جامحة متوحشة ترغب في الانطلاق بعيدا عن سينما المواقف المصنوعة، والنهايات السعيدة.

أثار الفيلم اهتماما شديدا وقت ظهوره في الأوساط البريطانية المختلفة. ومنحته الرقابة البريطانية علامة "إكس" أي قصرت عروضه على "الكبار فقط". وعندما عرض في مصر في العام التالي، عرض تحت اسم "كلية المتاعب"، واستبعدت الرقابة المصرية منه الكثير من المشاهد واللقطات، ثم اختفى من دائرة التوزيع تماما بعد ذلك.

واستعان مخرجه ليندساي أندرسون بسيناريو مزيف من 40 صفحة لكي يحصل على موافقة على التصوير داخل المدرسة العامة في شيلتنهام التي درس هو فيها. وتصور مدير المدرسة أن الفيلم سيكون في صالح المدرسة من الناحية التربوية، إلا أنه فوجئ خلال العرض الخاص الذي

حضره وكان لابد أن يحضره، بأن الفيلم مناهض تماما لكل الأفكار السائدة عن "القيم التربوية". ويقول الممثل مالكولم ماكدويل إن الرجل بعث برسالة في مظروف إلى أندرسون رفض الأخير أن يفضها أو يقرأها إلى نهاية حياته، لأنه كان يعرف تماما ما فيها، ولم يشأ أن يواجه أحدا يقول له "لقد خدعتني" أو "أنت وغد"!

رائد التجديد

ويمكن القول بثقة إن الرائد الحقيقي للتجديد في السينما البريطانية هو المخرج ليندساي أندرسون (1923– 1994)، وذلك رغم أنه لم يخرج طوال مسيرته السينمائية سوى سبعة أفلام روائية طويلة، غير أنه أخرج عشرات الأعمال المسرحية والأفلام التليفزيونية الدرامية والتسجيلية.
كان ليندساي أندرسون الرائد الحقيقي لحركة "السينما الحرة" التي نقلت السينما البريطانية خلال الفترة من منتصف الخمسنيات إلى منتصف الستينيات، من مجال الأفلام الهروبية والتاريخية التقليدية إلى مجال الواقع الاجتماعي، لكي تطرح قضايا جريئة تدور أساسا، في أوساط الطبقة العاملة. وكانت تلك الحركة تضم أيضا سينمائيين مثل توني ريتشاردسون وكاريل رايز، وكتابا مثل جون أوزبورن، وكان هؤلاء يشكلون جماعة "أنظر خلفك في غضب" نسبة إلى مسرحية أوزبورن الشهيرة. وربما من هذه التسمية أي من فكرة "الغضب"، ولدت عند رجاء النقاش فكرة تسمية صفحتي مجلة "الكواكب" اللتين خصصهما لجماعة السينما الجديدة في مصر بمجلة الغاضبين!
وكان هناك أساس نظري سبق ظهور "السينما الحرة" تمثل في ظهور مجلة سينمائية متخصصة هي "سيكوانس" التي رأس تحريرها ليندساي

أندرسون، وهو الذي أطلق تعبير "السينما الحرة" على الحركة، وبدأت أولا تنتج أفلاما تسجيلية جريئة بأسلوب يتجاوز السائد، أي لا يكتفي بالعرض بل يحلل ويكتشف ويضرب في العمق.
وكان أندرسون أيضا هو الذي وضع بيان "السينما الحرة" ووصف واقعية أفلامها بأنها "واقعية حوض المطبخ".

الحياة الرياضية

أخرج أندرسون أحد أهم أفلام تلك الحركة وهو فيلمه الروائي الأول "هذه الحياة الرياضية" (This Sporting Life (1960 الذي قام ببطولته الممثل العملاق الراحل ريتشارد هاريس عن مأساة عامل مناجم تحول إلى لاعب رجبي بحثا عن المال، ثم وجد نفسه وقد أصبح "أداة" يستغلها مجتمع التجارة الرياضية، ويتحول تدريجيا إلى وحش كاسر في الملعب لكنه يفتقد إلى الحب في حياته الخاصة، ويشعر بفراغ روحي هائل، وينتهي وقد فقد زوجته وأصدقاءه بعد أن يكون قد فقد نفسه.
وقد صور الفيلم في مدينة صناعية صغيرة في مقاطعة يوركشاير، بظلالها القاتمة والدخان المتصاعد من مداخن مصانعها، وضبابها وأحيائها العمالية الباردة. وتميز الفيلم بواقعيته الشديدة وبتركيزه على فكرة الاستلاب وتحول الفرد إلى أداة يسخرها الآخرون لجني الفوائد والأرباح. ولعل لقطات الفيلم المصورة بالأبيض والأسود للأحياء العمالية، وخاصة في فصل الشتاء البارد المعتم، تعد علامة بارزة في تاريخ التصوير السينمائي.
غير أن أندرسون سرعان ما ابتعد تماما عن أسلوبه الواقعي في هذا الفيلم الأول، لكي يعبر بحرية تتجاوز الواقعية، في فيلم "إذا" عن رؤيته

الشخصية لفكرة الثورة. في الفيلم مثلا عبارات من قبيل "الثورة والعنف هما أنقى الأشياء".

الرجل المحظوظ

وفي فيلمه التالي "يالك من رجل محظوظ" Oh.. Lucky Man يمد تجربته على استقامتها ويصل إلى أقصى حدود السيريالية شكلا، والفوضوية مضمونا، من خلال موضوع قريب الشبه إلى حد ما، بفيلم "البرتقالة الآلية" Clockwork Orange الذي أنتج في العام نفسه ومن بطولة مالكولم ماكدويل أيضا (للمخرج ستانلي كوبريك)، إلا أن بطله (ميك ترافيس نفسه بطل فيلمه السابق "إذا") جاء على العكس من بطل فيلم "البرتقالة الآلية"، لا يميل للعنف أو التمرد بل يبدأ وهو ممتثل تماما للمجتمع، يريد أن يصعد في إطار المؤسسة، لكنه يواجه الكثير من المتاعب بسبب رغبته في الصعود في المجتمع الرأسمالي مع التمسك بنوع من المثالية، فيجد نفسه في السجن ثم في مستشفى للأمراض العقلية بسبب تآمر رؤسائه ومنافسيه عليه، ورغبتهم في تدميره وإقصائه عن السوق.

في هذا الفيلم هجاء واضح لبريطانيا التي فقدت الامبراطورية لكنها مازالت تتمسك بدور "إمبراطوري" عن طريق الغش والتحايل والعمليات القذرة في العالم ومنها تصدير السلاح إلى مناطق النزاعات والحروب، وتدريب المرتزقة وتزويدهم بالخبراء. هنا علاقة واضحة أيضا بما يلمسه بونويل في "سحر البورجوازية الخفي".

ثلاثية أفلام ليندساي أندرسون التي كتبها ديفيد شيروين ولعب بطولتها مالكولم ماكدويل، انتهت بفيلم "مستشفى بريطانيا" Britania

Hospital الذي عرض عام 1982 أثناء التغطية الإعلامية المكثفة لحرب بريطانيا ضد الأرجنتين في جزر فوكلاند. وحمل الفيلم مجددا أفكار أندرسون الغاضبة من المؤسسة الحاكمة، التي يسخر منها بعنف ويصورها على أنها تمارس القتل والغش والخداع والعبودية للعائلة المالكة وحماية الحكام الديكتاتوريين.

وكما كانت المدرسة في فيلم "إذا" رمزا لبريطانيا فإن المستشفى في هذا الفيلم ترمز إلى المجتمع البريطاني أيضا بتركيبته الطبقية التي ظل أندرسون يرفضها ويوجه لها الانتقادات القاسية حتى النهاية.

لا اعتذار

ومن الأحداث التي رواها الممثل مالكولم ماكدويل في فيلمه التسجيلي الذي أخرجه له مايك كابلان "لن أعتذر أبدا" (2007) Never Apologise أن الوفد البريطاني في مهرجان كان السينمائي نظم انسحابا جماعيا من القاعة عند عرض فيلم "مستشفى بريطانيا"، ثم أخذ البعض منهم يطاردون ليندساي أندرسون على سلالم قصر المهرجان ويهاجمونه واصفين إياه بـ "المعادي لكل ما هو بريطاني".

وقد فشل الفيلم في السوق البريطانية، وتوقفت مسيرة أندرسون فترة قبل أن يعود لإخراج آخر افلامه في الولايات المتحدة وهو فيلم "حيتان أغسطس" The Whales of August الذي لم يحقق نجاحا يذكر، فقد كان العالم قد تغير، ونجحت المؤسسة التي ظل أندرسون مناهضا لها في الالتفاف حول نفسها وتغيير جلدها، وارتدت ثيابا جديدة، لكي تعود بشكل مختلف، أكثر قوة عما كانت، كما نجحت في تدجين المثقفين، ومحاصرة كل ما تبدى من آثار ثورة 1968 في أوروبا.

إلا أن أندرسون الذي توقف تماما عن العمل بالسينما قبل وفاته بست سنوات، لم ينحن ولم يستسلم ولم يسع أبدا إلى الاعتذار للمؤسسة بأي شكل من الأشكال. وقد ظل- كما يقول مالكولم في الفيلم التسجيلي الذي يقوم على ذكرياته الشخصية مع أندرسون- يرفض الاعتذار عن غضبه، وعن رفضه، وعن رغبته في رؤية بلاده والعالم، أكثر إنسانية وأكثر عدلا وجمالا.

خودوروفسكي: عبقري السينما السيريالية المجنون

يعتبر أليخاندرو خودوروفسكي Jodorowsky أحد رواد السينما السيريالية في العالم، وإن لم يخرج طوال 40 عاما سوى ستة أفلام، كان يكفي فيلم واحد منها هو "الطوبو" (El Topo (1970 لكي يجعل منه رائدا للسينما الجديدة في عصره. وهو يتجاوز كثيرا سيريالية بونويل "العقلاني"، لكي يحلق فيما وراء العقل والمنطق والطبيعة، صانعا لغة خاصة لها إشاراتها ودقائقها وسحرها الخاص.

خودوروفسكي من مواليد تشيلي في 7 فبراير عام 1929 لأبوين مهاجرين من روسيا، أخرج أفلامه في المكسيك، وعاش لفترة طويلة في فرنسا. وقد تجاوز الآن الثمانين من عمره، لكنه يقول إنه سيعيش حتى يبلغ 150 عاما. وهو يبدو في مقابلاته أكثر شبابا منا جميعا.

فيلمه الأول كان بعنوان "فاندو وليز" Fando y Lis عام 1978 (يعرف أيضا باسم أطفال الزفت) وهو عبارة عن رحلة سيريالية يقوم بها رجل وامرأة بحثا عن مدينة خيالية لا يمكن الوصول إليها أبدا. ويقول المخرج العبقري إن الفيلم عرض للمرة الأولى في مهرجان أكابولكو بالمكسيك، وإن الجمهور من شدة حماسه تحول إلى الشغب في نهاية العرض بل أراد قتله بشكل فعلي وليس مجازي، وإنه اضطر إلى مغادرة قاعة العرض من الباب الخلفي والهرب في سيارة قبل أن يفتكوا به!

وقد أدى هذا إلى منع عرض هذا الفيلم لمدة 32 عاما، وإلى إلغاء المهرجان، ويضيف إنه شاهد نسخة من الفيلم في نيويورك عام 2002

ورأى أنه مازال صالحا للمشاهدة. وقد أتاح له هذا النجاح إخراج فيلمه الروائي التالي الذي صنع شهرته في العالم وهو فيلم "الطوبو" الذي ظل يعرض في مسرح Elgin في نيويورك لمدة ستة أشهر في قاعة تمتلئ كل ليلة بنحو ألف متفرج، وتحول بذلك إلى إحدى أيقونات السينما الجديدة التي تتمرد على كل الاشكال القديمة.

لم يكن "الطوبو" فيلما يمكن تصنيفه بسهولة، فهو يجمع بين طابع أفلام "الويسترن"، مع لمسات سيريالية واضحة مشبعة بالميثولوجيا الدينية والأساطير القديمة. وقد رحب الجمهور به بجنون، لأن جمهور نيويورك في ذلك الوقت بعد ثورة الشباب في الستينيات، كان مؤهلا لاستقبال عمل بصري خالص يعتدي بقسوة على الـ genre التقليدي لأفلام الغرب الأمريكي.

شاهد الفيلم في عروض منتصف الليل نجم فرقة البيتلز الراحل جون لينون فأقنع ألان كلاين مديرالفرقة بشراء حقوق توزيعه وسحبه لتوزيعه خارج عروض منتصف الليل، ونظم عروضا خاصة لنقاد نيويورك أذهلتهم واقنعتهم أنهم أمام موهبة صاعدة خارقة. وقد أنتج كلاين فيلم خودوروفسكي التالي "الجبل السحري" (1973) وذهب لعرضه في مهرجان "كان" في تلك السنة.

أخرج خودوروفسكي بعد ذلك ثلاثة أفلام هي "توسك" Tusk عام 1980، ثم "الدماء المقدسة" Santa Sangre عام 1989، ثم "لص قوس قزح" Rainbow Thief تمثيل عمر الشريف وبيتر أوتول وكريستوفر لي، ويقول خودوروفسكي إنه لم يكن حرا وهو يعمل في فيلمه الأخير، وإن المنتج كان يرغب في تقديمه كهدية لزوجته. وقد أعلن تبرأه من هذا الفيلم الذي فشل على أي حال، في عروضه الجماهيرية. وقد تبرأ أيضا

من فيلم "توسك" تماما، وتخلى عنه قبل عمل المونتاج بسبب مشاكل إنتاجية.

أما أطرف ما حدث لهذا المخرج الغريب فهو خلافه الشهير مع المنتج والموزع ألان كلاين (الذي يملك حقوق توزيع أفلامه الثلاثة الأولى) بعد أن رفض خودوروفسكي أن يخرج فيلما "على مزاج كلاين"، فما كان من الأخير إلا أن عاقبه بمنع عرض أفلامه طوال 30 عاما، إلى أن تصالحا قبيل وفاة كلاين، وأصبحت الأفلام متوفرة حاليا على اسطوانات رقمية في طبعة ممتازة.

غير أن خودوروفسكي ليس فقط مخرجا سينمائيا بل ومؤسس لحركة مسرحية في الستينيات عرفت باسم حركة مسرح البانيك Panic نسبة إلى إله إغريقي يدعى "بان" Pan. وكانت عروض هذه الفرقة أو الحركة، تتميز بالعنف والعري والقاء الدجاجات الحية من فوق خشبة المسرح على الجمهور، والصراخ الهستيري، وغير ذلك من الحركات التي تعبر عن الغضب كما تتيح للممثل الفرصة لإخراج طاقة العنف الكامنة في داخله. ويقول خودوروفسكي إنه كان يلهو مع زملائه على خشبة المسرح في تلك العروض، ولم يكونوا يأخذون الأمر بأكمله على محمل الجد، في حين كان النقاد يبذلون جهدا كبيرا في تفسيرها!

وهو أيضا محاضر يمارس العلاج الجماعي عن طريق التحليل النفسي، ورسام ومؤلف لمجلات الرسوم المصورة المضحكة، ومخرج مسرحي وممثل. وجدير بالذكر أيضا أنه قام ببطولة فيلم "الطوبو" وأخرجه وألفه وكتب موسيقاه وعمل له المونتاج.

وقد كان من أهم أحداث دورة مهرجان كان السينمائي عام 2006 ، عرض نسختين جديدتين من فيلمي "الطوبو" El Topo و"الجبل

المقدس" بعد أكثر من ثلاثين عاما من وقف توزيع الفيلمين من طرف المنتج ألان كلاين.

وقد عدت بعد ذلك لمشاهدة فيلم خودوروفسكي الأول "فاندو وليز"، وكذلك فيلمي "الطويو" الجبل المقدس" على قرصين من الأقراص الرقمية DVD بعد أن أصبحا أخيرا متوفرين في طبعة أنيقة تحتوي على تفاصيل تتعلق بكيفية استعادة الألوان وردها إلى حالتها الطبيعية الأولى بعد أن كانت قد فقدت الكثير من رونقها وأصالتها.

وأود هنا، أن أتوقف أمام فيلم "الجبل المقدس" The Holy Mountain والدخول معه في تأملات حرة بمستوى يليق بهذه التحفة التي أرغب في تقديمها لعشاق السينما الحقيقية المختلفة، والساعين إلى دراسة تطور أبجديات هذا الفن.

هذا ليس فيلما كسائر الأفلام الفنية الرفيعة التي تتعامل مع أغوار النفس البشرية، وتسعى إلى تفسيرها وتجسيدها بالصور واللقطات، بالحركة والموسيقى، وبالتكوين والتشكيل والضوء والظلال والألوان. لكنه "مغامرة" كبيرة في السينما التي تُستمد من الفن التشكيلي، ومن مسرح البانتوميم الذي كان خودوروفسكي أحد رواده، ومن العروض الاستعراضية spectacle، بل ويمكن القول إن مخرجه وصانعه هو "رجل استعراض" حقيقي بكل ما تحتويه هذه الكلمة من معنى، كما أن له أيضا فلسفته الخاصة في الحياة، فهو يرفض محدودية الجسد، كما يرفض الحدود القائمة بين الدول أو تقسيم البشر إلى جنسيات وأجناس، بل إن ما يشغله حقا هو ما يوجد داخل الكائن البشري، أعماقه وخيالاته ومشاعره الحقيقية مهما بلغت من جموح وتوحش.

ولاشك أن المرء يخرج بعد مشاهدة فيلم "الجبل المقدس" وهو أكثر إدراكا لطبيعة السينما وحقيقة الحياة. أخرج خودروفسكي هذا الفيلم البديع بعد ما حصده فيلمه الأول "الطوبو" من نجاح كبير. فقد تكلف إنتاجه أقل من 400 ألف دولار عام 1970، وحقق أكثر من 10 ملايين دولار من عروضه في شتى أرجاء العالم، وهو رقم كبير بمقاييس تلك الفترة من أوائل السبعينيات.

وقد شجع هذا النجاح المنتج نفسه، ألان كلاين، على العودة إلى الاستثمار في موهبة خوودروفسكي الكبيرة، فرصد في البداية 750 ألف دولار، إلا أن الميزانية النهائية للفيلم بلغت 1.5 مليون دولار، واعتبرت بالتالي في ذلك الوقت، أكبر ميزانية في تاريخ السينما المكسيكية التي ينتمي إليها هذا الفيلم الذي صور بأكمله في المكسيك واستعين فيه بطاقم مكسيكي.

إشارات ورموز

ليس في فيلم "الجبل المقدس" قصة بالمعنى المتعارف عليه، ولا يوجد أيضا سياق قصصي أو narrative يسير نحو ذروة أو عقدة معينة. وشأنه شأن كل أفلام كبار المبدعين من "مؤلفي" السينما، أي أصحاب الرؤية السينمائية: البصرية والفلسفية، لا يحتوي الفيلم على "موضوعة" theme يمكن تبسيطها وبسطها، لكنه يتضمن سياقا من نوع آخر مختلف عن السياق القصصي المألوف في الدراما المعتادة.

هناك "توليفات وتنويعات" من اللقطات التي تعكس ولع صاحبها بفكرة الطوطميات أو النقوش التي رسمها الإنسان منذ فجر التاريخ، على الأحجار والكهوف والأرض، مسجلا عليها إشارات ورموزا معينة، يرى

خودوروفسكي أنها ترتبط معا في علاقة ما دفينة، تعكس معاني محددة لها علاقة ربما، بالبحث عن أصل الكون، وعن سر الوجود.

يبدأ الفيلم بمشهد يعكس ذلك الولع. إمرأتان شقراوتان ترتديان ملابس بيضاء متشابهة، تكشف عن الصدر وعن الذراعين. نراهما أولا معا في لقطة قريبة (كلوز أب) تظهر الوجه والصدر، ثم في لقطة متوسطة من نفس الزاوية، ثم في لقطة عامة للمكان كله مع راهب أو رجل دين بوذي يرتدي قبعة سوداء ضخمة تغطي وجهه، وملابس سوداء. وهو يجلس على الأرض على خلفية من بلاط حائط أبيض منقوش بصلبان سوداء. يتناول الراهب إبريقا فضيا من على يسار الكادر، يصب منه الماء ببطء في إناء فضي على الجهة الأخرى، ثم يضع الإبريق على الأرض ويخرج من الإناء قطعة قماش بيضاء يطويها ويعصرها ثم يفردها ويمكسها بيده. إنها فوطة صغيرة مبللة. وفي اللقطة التالية مباشرة نرى الراهب (من ظهره) يضع فوطتين كل منهما على وجه امرأة من المرأتين، ثم لقطة عكسية من الأمام، ثم في لقطة أخرى متوسطة نراه وهو ينزع إظفر احدى المرأتين ثم الخاتم الذهبي من أحد أصابعها، ثم ينزع عن المرأتين في لقطة أخرى ملابسهما من أعلى الجسد. ويمسك المقص ليقص شعرهما.. إلى أن تصبحا حليقتين تماما. وفي لقطة متوسطة، يقترب من رأسيهما الحليقتين، تتحسس يداه جسديهما، ثم يهبط برأسه يغطي جزءا من رأسيهما بقبعته الضخمة السوداء.

وتتراجع الكاميرا في "زووم أوت" إلى لقطة عامة، ثم ننتقل إلى لقطة أخرى تتحرك فيها العدسة "زووم أوت" إلى الوراء لنرى نقوشا زرقاء تصطبغ باللون الأحمر.. خرزات زرقاء.. رسما لعين كبيرة.. رسما لخرزة في يد.. رسما لمفتاح فضي.. جثثا ملتفة في ملاءات بيضاء.. أشكالا

غريبة ورسوما وشكلا كبيرا مضلعا. هنا، مرة أخرى يستخدم خودوروفسكي النقوش القديمة التي تحمل رموزا مثل المفتاح أو رءوس الحيوانات أو الحيوانات نفسها (الثور والعنزة والجمل ذو الصنمين) التي سيعود إلى إظهارها بشكل كامل في مشاهد أخرى.

اللص والتوبة

إن بطل هذا الفيلم البديع، إذا جاز ان هناك بطلا، هو لص يجعله المخرج– المؤلف قريب الشبه من المسيح. هذا اللص يمر عبر الجزء الأول من الفيلم، بشتى أنواع الاختبارات والمحن والتحديات التي يكتوي خلالها بنيران العالم الحديث وقيمه: الجشع والغش والانتهازية والقمع والتدهور الأخلاقي واستخدام الدين للتضليل بدلا من التنوير، وإساءة استخدام السلطة. ذنبه أنه يشبه المسيح مما يجعل مجموعة من الأطفال العراة يقومون بصلبه ثم يأخذون في قذفه بالأحجار، لكنه يتمكن من تخليص نفسه من الصليب ثم يطاردهم بدوره ويقذفهم بالأحجار ويلعنهم. قزم مبتور الساقين والذراعين (يتكرر ظهوره في أفلام خودوروفسكي الثلاثة "الطوبو" و"الجبل المقدس" و"الدماء المقدسة") يصادقه، يدخن معه الحشيش ثم يصحبه إلى المدينة. وفي المدينة نرى جثثا عارية غارقة في الدماء فوق شاحنة.

ويحمل اللص القزم وهو يضحك، وفي الجزء الثاني يلتقي اللص بـ"المُخلص" أو الساحر (يلعب دروه خودوروفسكي نفسه) الذي يقوده إلى رحلة يتعرف خلالها على سبعة من الرجال المتنفذين في المجتمع: السياسيين والرأسماليين، ويقول له إنهم "لصوص مثلك بطريقة أخرى"

منهم صاحب مصنع للأسلحة، وتاجر للعاديات، ومستشار مالي لرئيس الجمهورية، ورسام يصنع الفن الهابط الاستهلاكي، ومعماري يعمل من أجل أن يحقق المقاولون الملايين من الأرباح على حساب الناس الذي يكفيهم كما يقول "أن نبيع لهم مأوى وليس مسكنا".

سر الأبدية

الأشخاص السبعة (بينهم امرأة) هم من رجال الصناعة والمال والسياسة والفن، وهم يمثلون الكواكب السبعة. ورغم نفوذهم وقوتهم إلا أنهم يذهبون إلى الساحر لكي يمنحهم سر الحياة الأبدية، ومن أجل الوصول معه إلى "الجبل المقدس" والحصول على السر العظيم فإنهم على استعداد للتخلي عن كل شئ: المال والسلطة والنفوذ والشهرة. ولكن يتعين عليهم الآن التجرد ونبذ كل شئ من أجل الوصول إلى الخلود والتغلب على الموت، أقدم فكرة تعذب الإنسان منذ بدء الخليقة. يطلب منهم الساحر التخلص من رغباتهم: الشهوة والجنس والأسرة والمال الذي يلقون به أكواما داخل محرقة تدور فتقضي عليه دون أن يبقة له أي أثر. وعندما ينتهون من حرق المال، يكون مطلوبا منهم أيضا التخلص من الصورة التي صنعوها لأنفسهم، فيحرقون دمى عارية تشبههم تماما.

الطريق إلى الخلود

في الجزء الثالث من الفيلم يتجه الرجال بصحبة الساحر- المخلص، نحو الأعلى، إلى حيث الجبل المقدس الذي يخفي سره. ويقول لهم الساحر إن تسعة رجال يقيمون هناك في أعلى الجبل بعد أن عثروا على السر

وأصبحوا محصنين من الموت، وعاشوا حتى الآن 40 ألف سنة. وعندما يصلون إلى قمة الجبل لا يجدون هناك إلا مجموعة من الدمى تجلس متحلقة حول مائدة غريبة الشكل، يكشف عن حقيقتها لهم الساحر الذي يكون قد سبقهم إلى هناك، ويضحك ضحكة عالية ساخرة ثم يوجه حديثه لهم: "لقد وعدتكم بالعثور على السر.. وقد جئنا إلى هنا من أجل الحصول على الحياة الأبدية مثل الآلهة.. لكننا لانزال مجرد بشر، ولكن إذا كنا لم نحصل على الأبدية فنحن على الأقل، حصلنا على الحقيقة، ولكن هل هذه الحياة التي نحياها هي الحقيقة.. كلا.. إنها فيلم.. زووم للخلف.. إننا صور، أحلام، خيالات. يجب ألا نبقى هنا سجناء. سنحطم اللغز. وداعا للجبل المقدس، الحياة الحقيقية في انتظارنا".

وتتراجع الكاميرا إلى الوراء بالفعل ونكتشف أن المشهد كله يدور في مكان تصوير فيلم سينمائي.. أبطالنا فيه مجرد ممثلين.. وأجهزة الإضاءة منصوبة.. ومعدات الصوت ظاهرة، وطاقم التصوير والمساعدون يحدقون نحو الساحر. إنه يكشف سحر عالم السينما بعد أن جعلنا نعيش داخل ذلك "الوهم اللذيذ" الذي ندخله بإرادتنا ونندمج فيه، لكن الانتقال بين الحقيقة والوهم يظل يستهوينا.. فهل سنكف عن التسلل إلى داخل الوهم؟ المؤكد أن خودوروفسكي يلهو ويتلاعب بالوسيط السينمائي من خلال هذا الفيلم لكي يسوق لنا رؤيته للعالم: الشر الكامن في الخارج، والخوف الكامن في الداخل.. داخل النفس. إنه الخوف من الغامض، المجهول، الموت. لكن "الرؤية" تعكس أفكار صاحبها، وتدور أساسا حول "المقدس". إن فكرة المسيح والمخلص، المخطئ والقديس، تتردد بقوة هنا.

هنا أيضا تتجسد فكرة أن أكثر الجميع إغراقا في الخطيئة، قد يكون هو أقربهم إلى الإيمان والرغبة في الوصول إلى اليقين. هذه الأفكار "الدينية" الطابع تتردد أصداؤها هنا بصورة أقوى كثيرا عما كانت في "الطوبو". إن اللص الذي يتطابق مع صورة المسيح، يتسلل خلال النصف الأول من الفيلم داخل الكنيسة، وهو يحمل تمثالا على صورته، أي على هيئة المسيح. ويضع التمثال في مكان بارز في الكنيسة، لكنه يفاجأ بوجود القس تحت الغطاء في فراش واحد يحتضن تمثال المسيح الأصلي وكأنه يضاجع التمثال. وعندما يرى القس التمثال الذي أتى به اللص في موضع تمثاله، يصرخ فيه بما معناه أن مسيحه هو هذا الذي كان معه في الفراش وليس هذا الذي أتى به الآخر، ويقوم بطرده ويلقي به خارج الكنيسة مع تمثاله. يسقط اللص على الأرض مع التمثال ثم يبدأ في أكل رأس التمثال، يقطع منه قطعا مثل كعكة شهية ويأكل بشراهة!

بعد تلك الإدانة الشديدة الموجهة للنفاق الديني، سيصبح هذا اللص أكثر الجميع استعدادا للتوبة والوصول للحقيقة. وفي مشهد هائل نراه يتسلق بحبل رفيع برجا تاريخيا مرتفعا إلى أن يتمكن من الوصول إلى قرب قمته حيث يتسلل من كوة إلى الداخل. إنه يريد الوصول إلى الساحر- الكاهن. وعندما يرغب في قتل الساحر للاستيلاء على الذهب، يتغلب عليه الساحر ثم يقوم بتنويمه مغناطيسيا أو شل حركته بالكامل. وبعد ذلك تأتي فتاة سمراء أو راهبة موشومة الجسد تحمل خنجرا تقطع به نتوءا في رقبة اللص من الخلف فيخرج منها سائل أزرق بدلا من الدم، ثم تنزع كائنا بحريا غريب الشكل من داخل رقبته. ويعيده الساحر إلى اليقظة. لقد قام بتخليصه من طاقة العنف. والآن يسأله ببساطة: هل تريد ذهبا؟ يقول له اللص: نعم. يطلب منه الساحر أن يتبرز ثم يحول البراز إلى

ذهب. وبذلك ينزع عنه غريزة الجشع. إنها عملية التطهير اللازمة قبل أن يندمج مع الآخرين في الرحلة الروحانية نحو الجبل السحري.

رؤية معاصرة

غير أن خودوروفسكي لا يغفل في فيلمه عن العالم وما يحدث فيه من عنف وقهر وقمع واستغلال. وفيلمه من هذه الناحية معاصر تماما أي ابن عصره وبيئته.

في الجزء الثاني من الفيلم نتعرف على الشخصيات السبع من كبار السياسيين والصناعيين، كل على حدة في مملكته التي يمارس فيها أبشع أنواع الاستغلال والقهر، ويغرق في التدهور بشتى صوره وأشكاله حتى أقصى درجات السيريالية. وخلال الجزء الأول نرى كيف يسير الجنود استعدادا للتصدي للمتظاهرين (في المكسيك أو في أي دولة من دول العالم الثالث).. ثم وهم يطلقون النار عليهم.. وبعد أن تسقط جثث الثائرين نرى ثقبا في صدر أحدهم، مكان اختراق الرصاص وقد انشق وبدأت تخرج منه العصافير.. إنها السيريالية الأصيلة في أسلوب ولغة خودوروفسكي السينمائية. ويقوم حشد من السياح الغربيين بتصوير إطلاق النار باستمتاع، والجثث التي تسقط على الأرض. ويجذب أحد الجنود زوجة سائح لكي يغتصبها فترحب وتقدم له نفسها في الشارع، بينما يراقب زوجها المشهد في استمتاع. إنه التدهور والسقوط الأخلاقي في عالمنا المعاصر كما يراه خودوروفسكي.

الجنود يحملون ذبائح تصطبغ بالدم يرفعونها على أسنة البنادق ويسيرون في مسيرة استعراضية في الشارع. ربما تكون معادلا رمزيا لفكرة التضحية أو القربان. الرهبان القريبون من الكنيسة يقبضون على

اللص، يضعونه داخل قالب خشبي ثم يصبون كتلا من الجبس السائل فوق جسده ووجهه، يريدون أن يصنعوا قالبا مماثلا له تماما في الشكل.. يستخدمونه لصنع تماثيل للمسيح. وبعد أن ينتهوا من أمره، يلقون به فوق كومة من ثمار البطاطس. تنهضه راهبة، تسقيه، ثم ينظر حوله فيفزع من التماثيل، فيأخذ في تحطيمها بعنف وهو يصرخ، ثم يحمل تمثالا واحدا للمسيح ويتجه نحو الكنيسة. في طريقه يقابل مجموعة من العاهرات يرتدين ملابس تكشف عن صدورهن وسيقانهن، وبينهم طفلة صغيرة ترتسم على وجهها كل براءة العالم. ونرى رجلا يتأمل العاهرات بشهوة، وعندما يرى الفتاة يستوقفها.. يقبل يدها برقة ثم يمد يده وينزع عينا من عينيه ويضعها في يد الفتاة، ثم يغمر يدها بالقبلات.

الشعر والحقيقة

هذه المفردات هي مفردات الشعر السينمائي التي تميز أسلوب خودروفسكي الذي لا يرى أن الحقيقة التي نراها أمامنا هي بالضرورة الحقيقة، وهو يلجأ كثيرا إلى استخدام العنف كأحد المكونات الأساسية في الإنسان كما يراها هو، في تعبير الإنسان عن نفسه، عن رغباته، عن شهواته، عن اندفاعه المجنون نحو الاستحواذ. إن العنف بهذا المعنى في أفلام خودوروفسكي ليس عنفا مجانيا، بل عنف يحمل دلالاته الفلسفية والشعرية. في مشهد آخر يدور داخل الكنيسة نرى الجنود وهم يرتدون الأقنعة الواقية من الغاز ويرقصون مع مجموعة من الشباب يرتدون ملابس عادية، ربما يكونون من العمال أو من الثائرين المعتقلين المرغمين على تلك الرقصة. وعندما يدلف اللص إلى الكنيسة نلمح في أحد الأركان جنديا يختلي بشاب، إشارة إلى السلطة العسكرية الغاشمة

التي لا تتورع حتى عن تدنيس الأماكن المقدسة.
وليس من الممكن الإحاطة بكل ما في هذا الفيلم من مفردات وتفاصيل تشكيلية داخل لقطاته وصوره البديعة. فهناك عشرات الأشكال والرموز التشكيلية واللقطات المبتكرة التي قد تحتاج إلى دراسة خاصة مستقلة للكشف عن مغزاها في الثقافة الخاصة لصاحبها في علاقتها بأفلامه الأخرى بل وبأعماله المسرحية أيضا، بل ودراسة تشكيلية عن التكوين داخل اللقطات وكيف يستخدمه في سياق درامي.
ويمكن القول أيضا أن خودوروفسكي يستخدم الصمت لإضفاء دلالات ذات طابع أسطوري على فيلمه، مع الاستعانة بشريط صوت شديد الحيوية والثراء. إن الجزء الأول من الفيلم (ثلث الفيلم تقريبا) لا أثر فيه للحوار. وهو يستخدم مزيجا من المؤثرات الخاصة الموحية، وعلى سبيل المثال، ففي المشهد الذي يقوم فيه الساحر بمقاومة اللص الذي يحاول الاعتداء عليه نسمع أولا أصوات تراتيل دينية غامضة، ثم إيقاعات سريعة بدقات طبول ودفوف وموسيقى هندية مصاحبة، وأصوات أقدام خيول تجري، ونرى جملا ذا صنمين، ثم نجمة ذهبية كبيرة. وأثناء تسلل اللص نرى عددا من الرهبان والراهبات على الطريقة البوذية وقد رسمت على أجساد الراهبات إشارات دينية بالعبرية والعربية تحمل كلمات مثل الله، محمد.. وغير ذلك._وفي مشهد سقوط اللص على الأرض داخل الكنيسة نرى لقطة قريبة لكتاب الانجيل مفتوحا على صفحة قديمة تتسلل الديدان السمينة من خلالها. وعندما يريد الساحر– الكاهن – الإله اختبار قوة عزيمة اللص– المسيح يناوله سيفا ويشير إليه أن يقتله، ولكن اللص يضرب ليجد نفسه وقد هوى على جسد عجل فمزقه. إنه شئ أقرب إلى فكرة الضحية أو القربان أو الكبش الذي يفتدي اسماعيل. وهي

كلها أفكار تعكس سيطرة الهاجس الديني عند صاحب هذه الرؤية السينمائية المدهشة.

ولعل من أبرز مشاهد الفيلم وأكثرها سيريالية وغرابة وكمالا أيضا من ناحية الإضاءة والتصوير، ذلك المشهد الذي يحاكي فيه الحاوي الذي يقف في السوق غزو الإسبان للمكسيك باستخدام عدد من الضفادع والحرباء بعد الباسها بثياب المحاربين والمتخفين في ثياب رجال الدين. وعندما يصاب ضفدع يرمز للشعب المكسيكي، يجعله خودوروفسكي يتطاير إلى أعلى ليلتصق بسطح أحد الديكورات، ثم نرى دماء غزيرة حمراء قانية تتسلل لتصبغ الديكور كله. ويستخدم خودوروفسكي موسيقى نشيد عسكري نازي لكي يصاحب المشهد الفانتازي الغريب.

إن "الجبل المقدس" رحلة ذهنية وروحانية داخل الصورة السينمائية من أجل المعرفة والاستنارة، ومشاهدته مغامرة لا تقل عن مغامرة الصعود إلى قمة الجبل المقدس، ولعل المفاجأة التي تأتينا في النهاية بعد أن تضاء الأنوار، هي أننا كنا نشاهد فيلما، ولكن هل سنعود ببساطة نمارس حياتنا كما كنا نفعل قبل مشاهدته.. لا أظن.

"الدماء المقدسة": محور الجنس والدين وأغوار النفس

أخرج خودوروفسكي فيلم "الدماء المقدسة" Santa Sangre عام 1989 وهو من الإنتاج الإيطالي وصوره بأكمله في المكسيك. وقد كتب خودوروفسكي القصة، واشترك في كتابة السيناريو مع روبرتو ليوني وكلاوديو أرجينتو، وقام بدور البطولة في الفيلم أكسل خودوروفسكي ابن المخرج الكبير، وشارك فيه بالتمثيل أيضا والده أدان وبرونتيس خودوروفسكي.

ويعتمد الفيلم على حادثة حقيقية نشرت تفاصيلها الصحف، عن قيام شاب أمريكي كان يعمل في السيرك، بقتل ثلاثين امرأة في المكسيك. هذه الحادثة يتخذها خودوروفسكي فقط إطارا عاما لفيلمه، لكنه يتيح لنفسه الحرية لتقديم رؤيته الخاصة "الخيالية" أو المتخيلة، لما يمكن أن يكون قد أدى إلى وقوع تلك السلسلة من جرائم القتل البشعة، وما يمكن أن يكون كامنا خلف قناع شخصية القاتل الشاب من مأساة عميقة الجذور.

يتناول الفيلم أفكارا تتعلق بالتطرف الديني، وارتباط الشهوة بالعنف، والنتائج المدمرة التي قد تنتج عن الأوديبية الفرويدية، وارتباط الماضي بالحاضر، وتأثير الطفولة على مرحلة الشباب طبقا للتحليل النفسي الفرويدي الذي يبدو أن خودوروفسكي مولعا به، وهو الذي خبر العمل في مسرح السيكودراما.

يبدأ الفيلم بشاب يدعى "فينكس" يعالج في إحدى المصحات النفسية. يبذل الأطباء جهودا كبيرة من أجل إعادة ثقته بنفسه. نشاهده في البداية داخل غرفة مجردة من الأثاث متجردا من ملابسه، يتصرف مثل قرد في

الغابة، وقد وضعوا له في الغرفة ديكورا خاصا: شجرة وبضعة أحجار وحبل. الشاب يتسلق الشجرة فزعا عند دخول الطبيب، وينكمش على نفسه رافضا أن يتبادل الحديث مع أحد.

من هذا المشهد ينتقل الفيلم بطريقة القطع إلى "فلاش باك" أو عودة للماضي، إلى مرحلة الطفولة لنجد بطلنا وهو في العاشرة من عمره، يعمل في سيرك بالمدينة مع أمه "كونشا" التي تقدم الاستعراضات الصعبة "الترابيز"، ومع أبيه "أورجو" الذي يجيد لعبة رشق السكاكين. الأم مكسيكية (لاتينية) مسيطرة، متسلطة، والأب أمريكي، ضخم الجثة، فظ، غليظ القلب، لا يأبه لمشاعر زوجته. وهو يقوم بعرض يومي يتلخص في إلقاء السكاكين حول جسد فتاة الاستعراض اللعوب التي تتلوى أمام لوحة رشق السكاكين.

أما الأم فهي "مهووسة" دينيا، تتزعم مجموعة من النساء اتخذن لأنفسهم من فتاة اغتصبت وقتلت وهي في عمر الزهور، قديسة يتبركن بها، بل وأقمن معبدا خاصا لها لممارسة شعائر تلك الديانة الجديدة الغريبة. رجال الشرطة يحيطون بالمعبد، يريدون تدميره بصحبة قس يعتبر أن النساء من أتباع تلك الديانة الجديدة قد انحرفن عن المسيحي الحق، والأم تصرخ ملتاعة وتتصدر مظاهرة لنساء ديانتها، وتواجه باستماتة رجال الشرطة لمنعهم من تدمير المعبد الذي أقيم داخل كنيسة استولوا عليها.

الهوس الديني

النساء يتحصن داخل المعبد، ونرى حوضا مليئا بالدماء، ونموذجا للفتاة التي أصبحت مقدسة، وتلقي فتاة شابة بنفسها وسط الدماء وهي تردد في هستيرية "الدماء المقدسة.. الدماء المقدسة".. إنه الانسياق الأعمى

وراء فكرة القربان أو الضحية التي يتعين على الإنسان تقديمها لكي يحصل على الغفران.

القس يحاول التوصل إلى حل سلمي لانهاء الموقف.. أي تصفية المعبد الذي يعتبره وثنيا خارجا على الكنيسة وانسحاب النساء وتجنب المواجهة مع الشرطة. وهو يحاول إفاقة النساء من سيطرة الأكذوبة، فيقول إن ما يوجد داخل الحوض الكبير ليس دماء وإنما ماء ملون بالصبغة الحمراء.. أي أنهن يخدعن أنفسهن أو تخدعهن كونشا التي تتزعم أتباع تلك الديانة، وإن الفتاة التي قتلت لاقت مصيرها طبقا لارادة الله ولا يجب أن نجعل منها قديسة. تصرخ كونشا في وجهه وتنهى النساء عن الاستماع إليه. وأمام التعصب والإصرار والرغبة المستبدة في الانتحار الجماعي لدى مجموعة النساء المهووسات دينيا ينسحب القس.

يقوم رجال الشرطة بهدم المعبد باستخدام جرافة ضخمة. وترفض الأم الانسحاب بل تحاول التشبث بأي طريقة بأطلال المعبد بعد هدمه. ويندفع ابنها فينكس لإنقاذها قبل أن تلقى مصيرها.

الإغراء والعقاب

ننتقل بعد هذا إلى أجواء السيرك. الأب "أورجو" مفتون بامرأة الاستعراض التي يرشق حول جسدها السكاكين. هذه المرأة يقدمها خودوروفسكي كنموذج للإغواء الأنثوي الصارخ أو للفتنة الشيطانية، جسدها يمتلئ بوشمات عديدة تحمل إشارات وثنية خاصة، وهي ترتدي ملابس شفافة تلتصق بجسدها وتكشف عن مفاتنها، ويتلوى جسدها الملئ بالوشم في ارتجافات متتالية، وتقوم باغواء أورجو بينما تشاهد زوجته كونشا ما يحدث بينهما من مكانها في أعلى السيرك حيث ترقص على السلك،

وينتهي الأمر بقيام كونشا بإخصائه في مشهد صادم، فهي تلقي مادة كاوية على عضوه الذكري فتحرقه، ويتحامل الرجل على نفسه بصعوبة شديدة، وينهض ويطارد زوجته ثم يقوم بالانتقام منها بطريقة بشعة باستخدام سكينين يضعهما تحت ابطيها وفي حركة واحدة يقوم بقطع ذراعيها بوحشية ثم يقتل نفسه، وتتفجر الدماء انهارا من جسد المرأة الملقى على الأرض. تتجمع الكلاب تلعق الدماء في أحد أكثر المشاهد وحشية في تاريخ السينما.

تتطور القصة بسرعة. امرأة الاستعراض الشهوانية الموشومة تهرب بصحبة الفتاة البكماء الجميلة التي ترتبط بعلاقة صداقة مع بطلنا الصغير "فينكس"، والأخير يشاهد هروب المرأة الموشومة دون أن يستطيع أن يفعل شيئا، فقد حبسه أبوه داخل شاحنة صغيرة أغلق أبوابها عليه. بعد موت الأب، تعثر الشرطة على فينكس فيودعونه مصحة نفسية، ويخرج ذات يوم في جولة تنظمها المصحة بصحبة مجموعة من المرضى المتخلفين عقليا، يشاهد اثناء ذلك المرأة الموشومة ويرصد مكانها، فتعود إليه ذكرى المأساة.

تظهر أمه المقطوعة الذراعين أمام المصحة تناديه من الشارع. يتسلق هو الجدار إلى أن يصل إلى النافذة ثم يتدلى منها بحبل ويلحق بأمه، ويصبح منذ تلك اللحظة لصيقا بها بل بديلا عن ذراعيها.

ثنائية الأم والإبن

ويأتي وقت الانتقام من المرأة التي كانت سببا في مأساة حياته. يعرف أنها تعمل قوادة، تحاول أن تدفع الفتاة البكماء إلى الدعارة. وفي مشهد دموي آخر يهاجمها داخل حجرتها ويسدد لها طعنات متتالية ولا يتركها

إلا بعد أن يمزق جسدها. ونحن لانرى وجهه، بل يده فقط التي تطعن، وربما تكون الأم هي التي تقتل وهو مجرد أداة، وربما أيضا أنه قد أصبح متوحدا مع امه بشكل يجسده الفيلم على صعيد مادي ونفسي. وتقدم الأم نفسها في بعض مشاهد الفيلم كما لو كانت "بديلا" عن المرأة عموما، في حياة ابنها "فينكس"، ويقبل هو سيطرتها عليه بمتعة خاصة. ونلمح إشارات إلى علاقة أوديبية لاشك فيها.

الأم تقوم بتقديم عرض خاص يومي في أحد الملاهي الليلية في المدينة، والشاب يشترك معها في العرض، فيلتصق بجسدها من الخلف ويدخل النصف الأعلى من جسده داخل نفس الملابس التي ترتديها ويستخدم ذراعيه كما لو كانا ذراعان لها. هي تعزف على البيانو بيديه، وعندما تريد أن تحك ذقنها يقوم هو بذلك، أو تشير بيدها أن يتوقف.. هذه الحيلة تبدو في الفيلم شديدة الإقناع، ولاشك أن الممثلين تدربا طويلا على الأداء بهذه الطريقة حتى وصلا إلى هذا الحد من الدقة المطلقة.

تسيطر كونشا على فينكس سيطرة تامة، ويبدو هو منقادا لها، تحت تأثير التنويم الإيحائي الذي تستخدمه. إنها تعتمد في القيام بكل صغيرة وكبيرة عليه وعلى يديه، حتى في القيام بأعمال التطريز، لكن الأهم أنها توحي له بما يتعين عليه القيام به، فهي تدفعه إلى قتل أي امرأة تقترب منه، بعد أن رسخت في ذهنه فكرة أن الإغواء شيطان، وأن العاطفة تؤدي إلى الوقوع في الإغواء بالضرورة، وهذه الإشارات كلها تصل إلينا في الفيلم من خلال النسيج العام وليس بشكل مباشر. وكلما كاد "فينكس" يخضع لرغبات الشباب أو لنداء العاطفة، تقوم هي بتحريضه على الخلاص من المرأة التي تثيره أو تثير عاطفته بقتلها ودفنها، وهكذا تتكرر جرائم القتل.

تفقد الأم السيطرة على ابنها فقط بعد ظهور الفتاة البكماء "ألما" مرة أخرى في حياة البطل. هذه الفتاة هي رمز للنقاء والبساطة والصدق.. إنها "الحقيقة" الوحيدة في حياة فينكس. لكن أمه لا تطيق أن يرى ابنها الحقيقة الأخرى الخارجة عنها وعن سيطرتها فتطلب منه أن يقتل "ألما"، لكنه يرفض ويتمرد بل ويتجه لكي يقتل الأم نفسها ثم يحرق المنزل الذي أقامت في داخله معبدا صغيرا لممارسة شعائر ديانتها الشيطانية، وبذلك يتخلص من الأم (السيطرة بالوراثة)، والدين (السيطرة بالاكتساب).

رؤية مرعبة

خودوروفسكي الذي عاش وعمل في تشيلي والمكسيك والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا، يقدم هنا رؤيته الخاصة للإنسان وللعالم، وهي رؤية شديدة القسوة والعنف. هناك تحرر كبير في طريقة السرد السينمائي تتناسب مع الرؤية السيريالية المخيفة التي يصورها خودوروفسكي، فالبناء الدرامي لا يخضع للمنطق التقليدي في الحكي بل يعتمد على التداعي الحر، وتداخل الأزمنة، والقفز بين الأمكنة، والمزج بين الأحلام والخيالات والرؤى، وبين الواقع والخيال.

هناك ثلاثة عناصر واضحة في هذا الفيلم من حيث الدلالات والإشارات: الدين والجنس ودخائل النفس البشرية. هذه العناصر تتكرر في كل أفلام جودوروفسكي. إن فينكس مثلا يظهر في اللقطة الأولى من الفيلم على هيئة المسيح، لكنه داخل زنزانته المقفرة، يتسلق شجرة وينزوي عاريا أعلاها. وتتردد في الفيلم أيضا فكرة الإثم والخيانة والخضوع للإغواء بالمفهوم الديني، ولكن في المقابل هناك أيضا الخضوع لما يعتبره خودوروفسكي نوعا من الأساطير والقصص الأرضية التي يحولها

الإنسان إلى معتقدات "سماوية" كما في حالة الفتاة التي تغتصب وتقتل فتتحول إلى "قديسة" ولكن بدماء مقدسة مزيفة.

الرغبة الجنسية العارمة ترتبط بالخيانة، ويتم القضاء عليها بالإخصاء، ثم بالقتل في أبشع أشكاله وصوره بعد ذلك على يدي فينكس أو يدي أمه، التي تدفعه إلى قتل كل فتاة تثير فيه الرغبة. والقتل هنا مادي تماما، حسب رؤية خودوروفسكي، لكنه يريد أن يصور لنا كيف يقمع الإنسان رغباته بأقوى ما يمكن، تحت دوافع الدين والعرف.

أما النفس البشرية فهي شديدة التعقيد. وقد تكون شديدة الاختلاف في الداخل عما يبدو من الخارج. وقد تتحول في لحظة ضعف أو انهيار إلى قوة مدمرة، يمكن توجيهها وقيادتها والسيطرة عليها.

ولعل جمال الفيلم وجاذبيته تكمن في أن مخرجه يقدم لنا كل هذه العناصر الفنية والفكرية والجمالية وينتقل فيما بينها، دون أن يفقد القدرة على "رواية قصة" مشوقة أيضا ومثيرة للخيال والفكر، ودون أن يفلت منه الإيقاع العام لحظة واحدة.

عناصر سيريالية

وتتبدى معالم أسلوب خودوروفسكي السيريالي في الكثير من مشاهد الفيلم وأجوائه. هناك مثلا مشهد جنازة الفيل: فيل السيرك الصغير ينزف إلى أن يموت. يقومون بوضع جثته داخل صندوق كبير أي نعش خاص ثم يضعونه فوق شاحنة بعد أن لفها بعلم السيرك. وتتحرك الشاحنة تحمل نعش الفيل وتمر بشوارع المدينة، ويشارك أصدقاء الفيل الراحل، من مهرجي السيرك ولاعبيه وأهل المدينة، في الجنازة المهيبة، حتى يصل الموكب الغريب إلى حافة الجبل. ويلقون بالنعش اسفل الجبل، وهنا

يهجم حشد من مشردي المدينة ويبدأون في تحطيم النعش، ويستخرجون قطعا من جسد الفيل المسكين يوزعونها على أنفسهم تمهيدا لالتهامها كي تقيهم شر الجوع!

وهناك المشهد الذي نرى فيه فينكس وهو يتأهب لدفن إحدى ضحاياه داخل حفرة ويقوم كما يفعل عادة، بطلاء الجزء الدامي الذي ينزف من جسد الضحية بالطلاء الأبيض. وفجأة تنشق الأرض، وتنبثق من جوفها جثث عشرات الضحايا من النساء، يرفعن أيديهن في تضرع ولوعة وعذاب، بينما يغمغم البطل في ألم وأسى: إغفروا لي.. إغفروا لي!

ويحيط خودوروفسكي فيلمه بأجواء السيرك، سواء في استخدامه للموسيقى أو في طريقة تحريك الممثلين أو استخداماته للإضاءة التي قد تبدأ داخل المشهد من بقعة محدودة ثم تتسع على طريقة الإضاءة في السيرك.

ويستخدم حركة الكاميرا، ليس فقط من أجل استعراض تفاصيل الديكورات الخيالية المرعبة التي يدور فيها التصوير، بل لإضفاء دلالات درامية على المشهد. عند قيام فينكس مثلا بقتل ضحيته الأولى، لاعبة السيرك الموشومة الجسد، لا نرى البطل نفسه، بل يعيدنا المخرج لاستقبال حادث القتل، ونعرف أن فينكس سيقوم بقتلها، وتتحرك الكاميرا بشكل حر محمولة على اليد من وجهة نظر القاتل الذي لا نراه، ومن مستوى ارتفاع جسده، وتسير داخل ممرات معتمة ودهاليز كئيبة لبيوت المتعة السرية في مكسيكو سيتي، إلى أن تخترق غرفة المرأة. وفجأة تتوالى طعنات السكين وتتدفق الدماء في تفاصيل مرعبة. وقد تكون الأم هي التي تقود فينكس وتستخدم ذراعه في القتل.

ومن المشاهد السريالية الأخرى في الفيلم المشهد الذي نرى فيه الفتاة

البكماء "ألما" وهي تهرب من حي الدعارة، ولكن رجلا من العالم السفلي يحاصرها ويوقفها. يبتسم لها ثم يضع يده على أذنه اليمنى وينزعها في هدوء كأنه ينزع قشرة عن بصلة، ويحاول أن يضع الأذن المقطوعة داخل فم الفتاة بالقوة لكنها تتمكن من الهرب.

وفي الفيلم مشاهد كثيرة يؤديها فينكس على المسرح، مستوحاة من خبرة خودوروفسكي وابنه أيضا في العمل مع رائد فن التمثيل الصامت الفرنسي مارسيل مارسو، وقد عمل الاثنان معه في باريس لسنوات.

وتتمثل عظمة أفلام خودوروفسكي في أنها تحيلنا إلى قراءة علم النفس الحديث، ومراجعة تقاليد مسرح السيكودراما، ومدرسة الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية، مع مراجعة تطور السينما كفن بصري بالدرجة الأساسية، فن يستفيد حقا من المسرح ومن الأدب والشعر وغيرهما، لكنه على مستوى السينما الخالصة، لا يشبه أيا من كل هذه الوسائط الفنية.

هيرتزوج ولغز كاسبار هاوزر

يعتبر الفيلم الألماني "لغز كاسبار هاوزر" The Enigma of Kaspar Hauser للمخرج الشهير فيرنر هيرتزوج ، أحد أهم أفلام حركة السينما الألمانية الجديدة في السبعينيات، تلك الحركة التي قدمت أسماء لمخرجين موهوبين أصبحوا فيما بعد، من كبار السينمائيين في العالم، مثل فيم فيندرز وفولكر شولوندورف ومرجريتا فون تروتا وراينر فيرنر فاسبندر.

أخرج هيرتزوج فيلمه "لغز كاسبار هاوزر" عام 1975 استنادا إلى حادثة حقيقية، ففي عام 1828، عثر في الساحة الرئيسية بمدينة نورمبرج على شاب في السادسة عشرة من عمره، لا يقوي على الكلام، يقف بصعوبة وفي يده خطاب.

حاول المارة التحدث معه، لكنهم فشلوا تماما في فهم الغمغمة التي صدرت عنه، اعتقد البعض أنه قد يكون مخبولا أو ثملا، فاقتادوه إلى ضابط الشرطة، فأخذ الفتى يردد أمامه عبارة واحدة هي "أريد أن أصبح فارسا مثل أبي".

مستوى معرفة الصبي وطريقته في الحديث توحي بأن تكوينه العقلي متوقف عند عمر ثلاث أو أربع سنوات فقط. الخطاب الذي كان يحمله موجه لصانع أحذية في المدينة من عامل قال إنه ظل يحتفظ بالولد منذ أن كان عمره 3 سنوات داخل غرفة لم يغادرها قط.

يقول العامل إنه نظرا لفقره الشديد ولأنه يعول عشرة أطفال لم يد قادرا على تحمل كفالة الصبي لذا فقد أرسله إلى صاحبنا. وينصح الرجل بالإبقاء عليه أو ضربه حتى الموت أو شنقه في المدخنة!

دروس في التحضر

ينتقل كاسبار هاوزر إلى كفالة رجل دين، يأويه ويمنحه ثيابا نظيفة مهندمة، ويقدم له الطعام، ويبدأ في تعليمه اللغة، والأهم– تلقينه مبادئ "الحضارة" حسب المفهوم الشائع.

بعد عامين يتمكن كاسبار من الحديث، معبرا عن أحاسيسه واستجاباته لأسئلة الآخرين: إنجاز كبير دون شك لراعيه الذي يشعر بالفخر بإنجازه، ويقوم بتقديمه إلى المجتمع الراقي، فيبدي أرستقراطي انجليزي الرغبة في استضافته ورعايته، ويقوم بتعليمه الموسيقى، وخاصة العزف على البيانو، والتصرف بطريقة "متحضرة".

يبدي الفتى اهتماما لا بأس به بتعلم الموسيقى والعلوم والمنطق ومعانى الأشياء، إلا أنه يفهم الأمور والمعاني بطريقته الخاصة، بقدر كبير من البراءة في مواجهة محاولات صارمة من الطرف الآخر لفرض مفاهيم خاصة متزمتة تنتمي للثقافة السائدة في ذلك الوقت، في عصر التقسيم الفكري: ما بين متفوق وأدنى.

كاسبار هاوزر يبدو وحيدا كأنه خرج لتوه من رحم أمه وألقي به في العالم الرحب، لكي يصطدم بقوانينه وقوالبه الخاصة.

يسأله معلمه وراعيه عن الفرق بين ثمار الطماطم التي كانت حمراء ناضجة في العام الماضي، والثمار الجديدة الخضراء الصغيرة الحالية، فيقول إن الثمار تعبت وتحتاج للراحة، فيقول له معلمه إن الثمار لا تتعب وليست لها استقلالية خاصة عن الإنسان بل هي رهن مشيئته، فيرفض كاسبار تصديق ذلك ويصر على أنها تستطيع أن تفعل ما تشاء بعيدا عن سيطرة الإنسان.

لغز الوجود

جوهر الفكرة التي تتجسد في مشهد شديد الحيوية والقوة، يدور حول ماهية الوجود نفسه: هل الكينونة منفصلة عن الخالق أو مرتبطة بمصير يتحدد سلفا، لذلك فإن كاسبار هاوزر يقبل على تعلم معظم المعارف إلا أنه يجد التلقين الديني داخل الكنيسة صعبا على أفهامه، ويشكو من أن الغناء الجماعي داخل الكنيسة يعوي في أذنيه، فيفر خارج المكان.

هناك تعارضات مقصودة في هذا الفيلم البديع بين البراءة والكهولة الفكرية، بين التعليم الحر المفتوح، والقوالب الجاهزة التي يريد البعض أن يفرضها علينا فرضا باسم العلم والمعرفة الإنسانية بل والحضارة، بين الطفولة البشرية التي تتعرض للاعتداء الفظ عليها من جانب المجتمع، وبين مجتمع لا يجد غضاضة حتى في استخدام تلك "الطفولة"- أو ذلك "الرجل/ الطفل" كسلعة في جذب المتفرجين داخل خيمة الاستعراض الذي يقترب من عالم السيرك.

إن هذا المشهد الذي يدور داخل الخيمة، حيث يستعرض المشرف على العرض كل عجائب القرن التاسع عشر بما فيها "كاسبار هاوزر" نفسه، يذكرنا على نحو ما بمشهد آخر شديد الدلالة في فيلم ألماني آخر ينتمي لنفس المدرسة، هو فيلم "الخوف يأكل الروح: أو كل الآخرين اسمهم علي" للمخرج الكبير الراحل فاسبندر.

هذا الفيلم كان أساسه العلاقة بين الشرق والغرب، بين الأوروبي (المتحضر) والآخر (العربي) من خلال العلاقة العاطفية بين المهاجر العربي "علي" وامرأة ألمانية تجاوزها الشباب، تشعر بالاحتياج إليه، إلا أنها تريد أن تحوله إلى نموذج متحضر.

وهي تستعرض في مشهد طريف أمام صديقاتها عضلات علي العربي

لتريهن كم هي قوية، وتطلب منه أن يفتح فمه لكي تريهن كيف يعتني بنظافة أسنانه!

نحن والآخر

عودة إلى "لغز كاسبار هاوزر"، نرى أن الفيلم رغم ما فيه من سحر خاص يرتبط بالغموض المحيط بالشخصية، هو ليس في حقيقة الأمر فيلما عن كاسبار هاوزر بقدر ما هو عن أنفسنا، عن نظرتنا للآخر "المختلف"، عن شئ ما داخل النفس البشرية المقولبة يرفض ويتعالى ويحتج ويتعصب ويريد أن يفرض مفهومه هو، وعندما يفشل يلجأ إلى العنف.

النبيل الإنجليزي الذي يتبنى كاسبار هاوزر يكتشف ذات يوم- بعد أن تصور أنه قطع شوطا طويلا في "تحضير" كاسبار- أي منحه دفعة حضارية إلى الأمام خاصة بعد أن يقدمه وهو يعزف على البيانو لضيوفه إحدى مقطوعات موتسارت، أنه قد ارتد إلى تخلفه مجددا.
إنه يراه وقد تخلى عن سترته الأنيقة وعاد سيرته الأولى، أي أصبح غير قادر على ترديد الكلمات المنمقة التي علموه اياها، وأصبح يفضل العزلة عن المجتمع.
ربما يكون كاسبار قد أدرك وحشية المجتمع وفضل الابتعاد عنه باتخاذ مثل هذا الموقف الرافض للتواصل معه. جزاء كاسبار على أي حال، يكون الضرب والاستبعاد والنبذ، أما مصيره فينتهي قتلا داخل زنزانته في جريمة تظل مجهولة حتى اليوم.
من الذي قتل كاسبار هاوزر ولماذا وما هو الخطر الذي كان يمثله هذا

الشخص المسكين على المجتمع حتى يتم التخلص منه؟ هذه الأسئلة تظل مفتوحة على شتى الاحتمالات. ولكن دون حقيقة "يقينية" بعد أن أضحت كل الحقائق نسبية على أي حال!

عودة رائد السينما التشيكية الجديدة- القديمة يان نيمتش

كان من أهم "الأحداث" السينمائية في مهرجان روتردام السينمائي 2009 عرض الفيلم التشيكي "فتاة دينو فيراري" Dino Girl The Ferrari (لا أدري لماذا أصبح المخرجون الكبار يفضلون إطلاق أسماء طرز سيارات شهيرة قديمة على أفلامهم فقد أطلق كلينت إيستوود على أحد أفلامه كمخرج اسم "جران تورينو" Gran Torino).

أما "فتاة الفيراري" فهو فيلم غير خيالي non- fiction للمخرج التشيكي يان نيمتش Jan Nemec الذي اعتبر رائدا حقيقيا للسينما التشيكية الجديدة التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي متأثرة بالموجة الجديدة الفرنسية، وكانت تقدم أفكارا شديدة الجرأة، شكلا ومضمونا- وتسبح ضد التيار السائد في السينما الذي عرف باسم "الواقعية الاشتراكية".

الحفل والضيوف

كان نيمتش صاحب فيلم "تقرير عن الحفل والضيوف" O slavnosti a hostech الذي اعتبر من أكثر الأفلام التشيكية نقدا للستالينية، بل وكانت الشخصية الرئيسية فيه ترمز إلى لينين نفسه.

وقد ظهر الفيلم عام 1966 أي قبل عامين من "ربيع براغ"، أي تلك الحركة التي تزعمها الأمين العام للحزب الشيوعي نفسه الكسندر دوبتشك لتجديد الاشتراكية وجعلها ديمقراطية شعبية عن حق، والاستجابة لمطالب النخبة في ضرورة إتاحة حرية الفكر والنقد والانتقال. وكانت أساسا حركة

مثقفين لاقت تأييدا كبيرا وانتهت كما هو معروف تاريخيا، بدخول قوات حلف وارسو العاصمة التشيكية براغ، وإخماد الحركة واعتقال زعمائها وإعادة النظام القديم، فقد كانت نظرة الكرملين أنها "ثورة مضادة" يجب قمعها كما فعلوا في المجر عام 1956.

يان نيمتش من مواليد 1936 أي أنه كان في الثلاثين من عمره وهو يتألق ويقدم تحفته السينمائية "تقرير عن الحفل والضيوف" لكنه جاء إلى روتردام بفيلمه الجديد (يقول هو إنه قد يكون الأخير فهو يعاني من تدهور في حالته الصحية، وقد أجرى جراحتين في الفترة الأخيرة، وبالتالي غاب بشخصه عن المهرجان وحضر بتاريخه وفيلمه).

الغزو السوفيتي

والفيلم يقدم ويروي ويستعرض تفصيلا .. كيف كان نيمتش السينمائي التشيكي الوحيد الذي تجرأ وصور فيلما وثائقيا عن الغزو السوفيتي (أو اقتحام قوات حلف وارسو) عاصمة بلاده.

وكان من أوائل الذين عرفوا بوصول القوات في الرابعة صباحا، وسار مع رفاقه في الشوارع وهم يصيحون بأعلى أصواتهم، ينبهون السكان إلى الخطر القادم، والسكان، كما يروي في الفيلم، ينهروهم باعتبارهم مجموعة من الشباب العابث فلم يكن أحد يتخيل أن موسكو ستجنح إلى اختيار التدخل العسكري.

يعود نيمتش اليوم في هذا الفيلم، من خلال شخصية مخرج يؤديها ممثل، إلى الأماكن الحقيقية التي صور فيها ومنها الدبابات السوفيتية والناس يتجمهرون حولها، حرق الحافلات، وإطلاق الرصاص، محاصرة جسور

براغ الشهيرة ومنها أشهر وأعرق جسر في العالم، جسر تشارلز أو فاكلاف، الذي يعود إلى القرن الرابع عشر.

رحلة فيلم

ويروي الفيلم أيضا كيف تم تهريب نيجاتيف الفيلم وتسليمه للتليفزيون النمساوي قبل أن تصبح اللقطات التي صورها نيمتش أشهر اللقطات التي عرضت في العالم كله لدخول القوات السوفيتية إلى براغ. وقد تمكن نيمتش من إخراجها من تشيكوسلوفاكيا مع صديقة له، ممثلة شقراء مبتدئة برفقة صديق لها، بينما منعته السلطات من الخروج لكنه عاد وتحايل حتى يمر عبر الحدود، وقام بنفسه بتسليم الفيلم إلى المسؤول النمساوي ولم يعد نيمتش إلى بلاده إلا عام 1989 بعد سقوط النظام السابق، وعمل وعاش أولا في ألمانيا ثم في الولايات المتحدة.

شخصية الممثلة والصديق يعاد تجسيدهما في الفيلم بستخدام ممثلة وممثل، ويعود نيمتش إلى المنطقة الحدودية التي شهدت خروجهما، ويروي عن طريق صوت المعلق الكثير من التفاصيل التي تتعلق بالفترة، ويشرح كيف أنه فشل أولا في إقناع حراس الحدود بأنه إيطالي بعد أن ظل يردد كلمات إيطالية لا معنى لها واضح أنه حفظها من الأفلام، ثم كيف عاد واعترف بأنه تشيكي وقدم لهم جواز سفره.

ويروي أن الجنود السوفيت لم يفهموا شيئا مما حدث، وكانوا يتطلعون إلى زملائهم التشيك الذين كان واضحا أنهم متعاطفين مع نيمتش بل إن أحدهم قال له في النهاية: إن الجمهورية التشيكية ستبقى، وهو ما يدل على اشتعال الروح الوطنية بسبب صدمة الغزو السوفيتي.

مؤخرا فقط تمكن نيمتش من العثور على النسخة السلبية من فيلمه

الوثائقي عن اقتحام براغ أو "اغتصاب تشيكوسلوفاكيا" كما يصفه هو. وهو يستخدم ذلك الفيلم القديم داخل الفيلم الجديد ويعرض كامل اللقطات التي اقتنصها بصحبة مصور بارع كان يصور أحيانا من داخل سيارة، وأحيانا في عرض الطريق، وتعرض الاثنان للموت عدة مرات، وكانا يلجآن إلى التصوير من داخل مساكن لا يعرفان أصحابها بل كان نيمتش يدق الباب وتفتح له سيدة مثلا، فيطلب الدخول للتصوير من شرفة مسكنها.. وهكذا.

خفة غير محتملة

لم تكن كاميرا الفيديو قد ظهرت وانتشرت على نحو ما نعرف اليوم، وكان نيمتش قد اتصل بمدير شاب للاستديو السينمائي الذي كان يعمل له، وكان بالطبع من القطاع العام أي خاضع للدولة، وطلب منه إرسال مصور مع بعض عُلب الفيلم الخام على الفور، واستقل الاثنان سيارة نيمتش وشرعا في تصوير تلك الأحداث التاريخية الدرامية التي أعاد المخرج الأمريكي فيليب كوفمان تجسيدها في فيلمه الشهير "خفة الكائن غير المحتملة" The Unbearable Lightness of Being المقتبس من رواية للكاتب التشيكي ميلان كونديرا.

أما الفتاة الشقراء التي حملت نسخة الفيلم في حقيبة يدها، وتمكنت من خداع السلطات زاعمة أنها ايطالية الجنسية فقد كانت تقود سيارة فيراري، في حين أن نيمتش، كما يقول في فيلمه الجديد، كان يقود الطبعة الشعبية منها، أي سيارة من نوع فيات.. لعله لايزال يحتفظ بها حتى اليوم!

لقاء مع شابرول

ولعل من أكثر الجوانب طرافة في الفيلم ما يرويه نيمتش عن أنه عندما كان في نيويورك، طلب المخرج الفرنسي الشهير كلود شابرول، وهو أحد رواد الموجة الجديدة مقابلته، وعندما التقيا بادره شابرول بالتساؤل عن الفيلم الوثائقي الذي سمع أنه صوره.. فأخذ نيمتش يروي له تجربته في تصوير الفيلم، فلم يبد أي حماس على شابرول الذي علق قائلا بنوع من الدهشة: ولكن السوفيت على حق فتشيكوسلوفاكيا تابعة لهم.. لقد كسبوها.

وكان رد نيمتش: كلا.. نحن لسنا تابعين لهم. فقال شابرول: لقد جاءت الدبابات عام 1945 لكي تحرر تشيكوسلوفاكيا من النازية.. فرد نيمتش قائلا: لكنهم انسحبوا وتركونا. فعلق شابرول دون يأس: لكنها أصبحت تابعة لهم.. هم حرروها بالدبابات، وبالتالي أصبح هناك قانون الدبابات التي يمكنها أن تحضر في أي وقت.. فما هي المشكلة، تماما كما أصبحت بلدان أخرى تابعة للأمريكيين الذين اكتسبوها بالحرب. إنه قانون المنتصر في الحرب.

بعد برهة قال له شابرول: أنت مخرج موهوب قدمت فيلم "تقرير عن الحفل" الذي أعرف أنه كان فيلما جيدا، وأنت تستطيع أن تقدم أفلاما فيها الكثير من الجرأة من خلال خيالك الفني الخصب، فلماذا تشغل نفسك بأفلام وثائقية حول قضايا تحسمها الدبابات سيختلف حولها التاريخ، فضلا عن أن أحدا لا يريد أن يراها؟!

يعلق نيمتش في الفيلم على عبارة شابرول الأخيرة قائلا: ربما كان شابرول على حق!

دوسان ماكافييف يترحم على الماضي

"الغوريلا تستحم عند الظهر" Gorilla Bathes at Noon ليس فيلما جديدا، وليس فيلما قديما من عصر السينما تماما، بل هو من إنتاج عام 1993. إنه الفيلم الذي أخرجه واحد من أهم السينمائيين في عالمنا المعاصر، وهو السينمائي المبدع دوسان ماكافييف Dusan Makavejev، الذي لم يعد بكل أسف، في استطاعتنا أن نقول عنه "اليوغسلافي" بعد أن تفككت يوغسلافيا، وتفككت معها مدرسة سينمائية مهمة سبق أن تطرقت إلى بعض ملامحها عند تناولي لفيلم "قابلت الغجر السعداء" لبتروفيتش.

ويمكن القول إن "الغوريلا تستحم عند الظهر" آخر الأعمال البارزة في مسيرة مخرجه الذي بدأ بداية قوية في الستينيات، في زمن بيروقراطية الحزب الشيوعي، وديكتاتورية زعيم يوغسلافيا القوي تيتو، لكنه أخرج أعظم أفلامه في تلك الفترة. فهل هي مفارقة؟

ماكافييف الذي تجرأ على انتقاد الحزب والجمود السياسي والمذهبي في أفلامه الثلاثة الأولى التي سخر فيها كما يشاء من النظام، بل ودعا في فيلمه الأشهر "ألغاز الكائن البشري" The Mysteries of the Organism إلى الحرية الجنسية كوسيلة لتحرير المجتمع استنادا إلى نظريات العالم الألماني الشهير فيلهلم رايخ، انتهى بأن هاجر إلى الولايات المتحدة حيث قام بتدريس السينما لسنوات في كاليفورنيا، ثم صنع عددا من الأفلام منها "مونتنجرو" و"طفل الكوكاكولا" و"فيلم حلو"

قبل أن يقدم آخر أفلامه المهمة وهو "الغوريلا" الذي عرض عروضا محدودة عام 1993. وقد أخرج بعده عملين كان آخرهما عام 1996 وهو جزء بعنوان "أحلام" من فيلم "الدنماركيات يظهرن كل شيء". ولا نعرف ما هو مصير ماكافييف حاليا بعد أن تقدم به العمر (من مواليد 1932). ربما لايزال يدرس السينما ويعيش على الماضي الذي كان.

سينما التجريب

كان ماكافييف، الذي درس علم النفس قبل أن يدرس السينما والتليفزيون، مهتما بالتجريب، ويخلق لغة جديدة، بصرية، يستخدم فيها أسلوب "الكولاج" الشائع في الفن التشكيلي. وقد وصل سينمائيا إلى السيريالية، وفكريا إلى الفوضوية أي التمرد على كل المؤسسات الاجتماعية ورفضها.

أما "الغوريلا تستحم عند الظهر" فهو فيلم درامي- تسجيلي، فيه ملامح كثيرة من أسلوب ماكافييف المعروف: تداخل السرد، الكولاج، التعليق الصوتي، استخدام مواد من الأرشيف، المزج بين الخيال والواقع، الاعتماد على لامنطقية الأحلام التي يمزجها أيضا بالهواجس الشخصية، بالواقع، وتوليد الضحك من المأساة. لكن الفيلم رغم ذلك، تشيع فيه لمسة من الحزن والرثاء لعصر كامل ولي، ومفاهيم زالت، ولم يبق منها سوى رأس لتمثال مقطوع للزعيم الشيوعي فلاديمير التيش (لينين) الذي ألهم خيال الملايين في الماضي وحتى الماضي القريب. هل عاد ماكافييف بعد زوال العصر السوفيتي للترحم على ذلك العصر وهو الذ كان يهجوه بعنف؟ يعتمد الفيلم على الممثل الواحد الذي يروي القصة في سياق أشبه بـ "المونولوج". إنه جندي في الجيش السوفيتي الأحمر السابق، كان

متمركزا مع القوات السوفيتية في ألمانيا الشرقية، وقد أدخل المستشفى في وقت ما لتلقي العلاج. وعندما غادرها وجد أن جيشه قد رحل وتركه في الخلف، الأمر الذي اعتبره نوعا من "الخيانة" الشخصية له، هو المخلص كل الإخلاص للقيم والمبادئ الايديولوجية التي تربى عليها الجيش الأحمر. لقد هرب جيش كامل من الخدمة تاركا وراءه جنديا واحدا متمسكا بأداء الواجب.

يستمر الجندي، ويدعى فيكتور بورسيفيتش، في القيام بواجبه، محافظا على زيه العسكري الرسمي اللامع، رافضا قبول فكرة أن كل ما ناضل من أجله طيلة حياته قد انتهى. إنه ابن ذلك البطل القومي السوفيتي الذي كان أول من رفع العلم الأحمر فوق مبنى الريشتاغ الألماني (البرلمان) في قلب برلين بعد دخول القوات السوفيتية ودحر النازيين عام 1945.

التداعي والواقع

في النصف الأول من الفيلم يستخدم ماكافييف لقطات من الفيلم السوفيتي التسجيلي الشهير "سقوط برلين"، وهو من كلاسيكيات المرحلة الستالينية في السينما السوفيتية: لقطات للجموع في تحية القائد ستالين أمام الكرملين، لقطات لدخول الجنود السوفيت إلى برلين.. هذه اللقطات تتداعى دائما في مخيلة بطلنا الجندي وهو يواجه مصيرا آخر عبثيا تماما.

يقبضون عليه ويودعونه السجن لفترة، ثم يطلقون سراحه ويعطونه بطاقة سفر لكي يعود إلى بلاده، إلا أنه يبيعها مقابل حفنة من الماركات سرعان ما تنفد فيلجأ إلى سرقة بعض الفاكهة حتى لا يموت جوعا.

يستمر في التجوال حتى يصل إلى منطقة خرائب خارج المدينة، يتخذها

المتسولون والهائمون على وجوههم منطقة تجمع لهم بعيدا عن عيون القانون. يقيم علاقة بفتاة ضائعة.. يعثر على طفل رضيع ماتت أمه بعد أن شب حريق في منزلها أتى عليه تماما، يلتقط الطفل، ويعطيه للفتاة التي ترغب في تبنيه، يأتي تاجر من تجار السوق السوداء في زمن الانهيار، يعرض عليه مبلغا مغريا مقابل الحصول على الطفل. يتردد صاحبنا طويلا، لكنه يضطر للرضوخ تحت وطأة الإحساس بالجوع.

يتسلق تمثال لينين الضخم في ساحة المدينة، إنه يشعر تجاه التمثال بنوع من الرثاء بعد أن تدهورت حالته وأصبح في حاجة إلى الطلاء.. يذهب ويعود بمواد الطلاء ويتسلق التمثال ويبدأ في طلائه بنفسه. يقبضون عليه مرة أخرى ثم يطلقون سراحه، يقوم أخيرا تحت ضغط الحاجة ببيع زيه العسكري مقابل بضعة ماركات. وفي اللقطة الأخيرة نرى شاحنة ضخمة تحمل جسد ورأس تمثال لينين المقطوع إلى مثواه الأخير بينما يقف بطلنا في الساحة العامة الرئيسية وقد تأهب لبدء رحلة جديدة نحو عالم جديد. وربما تذكرنا هذه اللقطة على نحو ما، بمشهد تمثال لينين الذي يرقد فوق قارب ضخم أو عبارة، تنقله إلى مستقره الأخير بعد إسقاطه، في الفيلم اليوناني البديع "نظرة عوليس" لأنجلوبوليس. ويمتلئ فيلم" الغوريلا..." بالكثير من اللقطات التسجيلية التي صورت في بدايات حركة الاحتجاج التي انتهت بسقوط سور برلين ثم انهيار الدولة في ألمانيا الشرقية.

وتعتبر تجربة اخراج الفيلم والاستعانة بالممثل المجري العظيم الذي قام بدور الجندي تجربة جريئة وربما أيضا غير مسبوقة في السينما الروائية، فالبطل يكشف لنا حقيقته في نهاية الفيلم عندما يواجه الكاميرا

ويقول إنه ليس ألمانيا، وليس جنديا بالطبع، لكنه مجرد ممثل قام بتقمص الشخصية، وبذلك يزيل أي وهم لدى المشاهدين يتعلق بمرحلة ساد فيها الكثير من الأوهام أيضا.

إننا أمام رحلة أوديسية عبثية تبدأ من "الفانتازيا"، وتنتهي إلى الواقع الذي يظل قابلا لشتى التأويلات.

ورغم ما يحتويه الفيلم من نقد شديد لفكرة التمسك الأعمى بالأيديولوجية وإغفال التغيرات التي طرأت على الواقع، والإشارة إلى دور الإعلام التقليدي القديم في ترسيخ قيم ومفاهيم أحادية معينة، إلا أن الفيلم يحمل، على نحو ما، نغمة رثاء لعالم مضى، كما يعكس مخاوف صانعه من عالم جديد قادم.

في اللقطة الأخيرة يودع فيكتور زيه القديم، ويرفع أمام الكاميرا لافتة تحمل كلمات عن الحرية الكبيرة التي أصبح يتمتع بها بعد أن ودع ماضيه، لكننا نراه وحيدا ضائعا لم يصل بعد إلى نهاية رحلته الأوديسية، وربما لن يصل أبدا.

"إمبراطورية الحواس": الجنس تعبير عن رفض الواقع

عندما عرض فيلم "إمبراطورية الحواس" Ai No Corrida للمخرج الياباني ناجيزا أوشيما Oshima للمرة الأولى في مهرجان كان السينمائي عام 1976، انقسمت حوله الآراء كما لم يحدث من قبل بالنسبة لأي فيلم. البعض اعتبره مجرد عمل مثير للغرائز وبالتالي للاشمئزاز والنفور والغضب، وفيلما من الأفلام الجنسية الإباحية أو ما يعرف بـ "الأفلام الزرقاء" (أو البورنوجرافيا) pornography. والبعض الآخر اعتبره تحفة سينمائية وقصيدة بصرية بليغة حول البحث المطلق في العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، والتأمل في جوهر وطبيعة العلاقة الحميمية الحسية كمعادل للوجود الإنساني نفسه أو ربما كتجسيد له.

منذ ذلك الحين برز اسم المخرج ناجيزا أوشيما على خريطة السينما العالمية، واعتبر أكثر السينمائيين اليابانيين تحررا في الفكر والصياغة الدرامية والقدرة على اقتحام المواضيع الصعبة وسبر أغوار الجوانب المسكوت عنها.

إلا أن "إمبراطورية الحواس" The Empire of Senses واجه مصاعب عدة مع الرقابة في الولايات المتحدة وبريطانيا رغم التصريح بعرضه دون مشاكل في فرنسا. وبمجرد وصول نسخة الفيلم إلى الولايات المتحدة، قام ضباط الجمارك بمصادرتها على الفور باعتبار أن الفيلم يتضمن تصويرا فاحشا اعتبر – على نحو ما– عملا منافيا للآداب العامة. وتكرر الأمر نفسه في بريطانيا.

في مملكة الحواس

هنا قام الطرف الفرنسي في الإنتاج بإعادة تصدير الفيلم إلى بريطانيا مرة أخرى بعد تغيير اسمه إلى "في مملكة الحواس" In the Realm of Senses the ومنحت الرقابة البريطانية الفيلم تصريحا مقيدا يقضي بأن يقتصر عرض الفيلم على نوادي السينما ودور الفن والتجربة بعد أن حصل على علامة "إكس" المزدوجة التي لا تمنح عادة إلا لأفلام "البورنوجرافيا" أي ما يسمى بـ"الأفلام الإباحية". ولم يعرض الفيلم بالتالي إلا في دارين لعروض الفن والتجربة في العاصمة البريطانية هما "سكالا" و"جيت نوتنج هيل". وأخشى أن الدار الأولى التي كانت مثل أي نادٍ للسينما في عصر السينما، قد توقفت تماما عن وظيفتها بعد أن تغير العصر (أنظر الفصل الأخير في هذا الكتاب).

وبعد نحو خمسة عشر عاما من ظهوره (أي عام 1991) سمحت الرقابة البريطانية بعرض الفيلم عروضا عامة في دور العرض التجارية على نطاق واسع، ولكن نسخة الفيديو من هذا الفيلم ثم الدي في دي أو الاسطوانات الرقمية، كان عليها أن تنتظر إلى ما بعد بداية الألفية الثالثة حتى تصل إلى البيوت.

شاهدت هذا الفيلم للمرة الأولى في العاصمة الفرنسية عام 1981، ويبهرني الفيلم، ليس فقط بجرأته الشديدة واقتحامه لخفايا وأسرار عالم قائم بذاته هو عالم الجسد، بل أيضا لأسباب تعود إلى التقنية العالية لمخرجه، وللأداء التمثيلي المقنع بشكل مدهش لبطليه، وكأنهما ارتبطا معا بالفعل بعلاقة عاطفية مشبوبة، خاصة وأن الفيلم يعتمد اعتمادا رئيسيا على أداء البطلين ومناجاتهما الحارة وظهورهما معا في لقطات

حب طويلة وتفصيلية.

وعدت لمشاهدة الفيلم مرة أخرى في عرض خاص نظمته الشركة البريطانية التي اشترت حقوق توزيعه في بريطانيا وهي معهد الفيلم البريطاني أو مؤسسة السينما البريطانية Film Institute British المدعومة من مجلس الفنون أي من المؤسسة الرسمية التي تعنى بشؤون التنشيط السينمائي من الناحية الثقافية. إذن فقد حصل الفيلم على اعتراف مؤكد من قبل أرقى هيئة سينمائية بريطانية، واعتبر عملا فنيا ذا قيمة طليعية وتجريبية.. ثم عدت لمشاهدته بعد أن صدر قبل سنوات في أسطوانة رقمية. ولكن ما الذي حدث أصلا وسبب كل ما سببه من متاعب للفيلم وصاحبه؟

عودة إلى الماضي

ربما يكون مناسبا العودة إلى الفترة التي شهدت ظهور الفيلم للمرة الأولى لكي نضعه في السياق التاريخي الصحيح لتطور التعبير السينمائي البصري في حينه.

كانت فترة منتصف السبعينيات فترة حافلة بأعمال فنية قطعت شوطا طويلا في استخدام الجنس صراحة، فقد اعتبرته محورا رئيسيا للعمل الفني، وصورته بجرأة تجاوزت كل ما كان مسموحا به من قبل. وكان هذا بالطبع محصلة للطفرة التي تحققت بفضل ما عرف في الستينيات بـ"الثورة الجنسية".

ولازلت أذكر الدراسة التي نشرها د. لويس عوض في صحيفة "الأهرام" وتحديدا في ملحقها الأدبي، عن مسرحية "هير" أي الشعر، وقت أن كانت للملاحق الأدبية سمعة محترمة، وقبل انهيار الأهرام نفسه مع انهيار

الفكر السياسي على صعيد النخبة المركزية المستأثرة على الساحة وليس على صعيد النخب المهمشة التي تحتفظ بحيويتها طيلة الوقت.

وكانت تلك المسرحية تعتمد على ما يطلق عليه البعض الآن "مسرح الكباريه السياسي". وكانت تعبر – على نحو ما – عن غضب واحتجاج الشباب الأمريكي وإحساسه بالاغتراب، على خلفية الحرب التي كانت لا تزال مشتعلة في فيتنام. وكان التحرر قد وصل إلى أقصاه في تلك المسرحية: ممثلون يؤدون لأول مرة ربما في تاريخ المسرح– رقصات وهم عراة تماما، ويتخذون أوضاعا جنسية مباشرة. بعدها ظهرت مسرحية أخرى على خشبة المسرح الإنجليزي يمارس فيها البطلان – الممثل والممثلة – وهما هنا يلعبان دوري زوج وزوجة– الجنس صراحة كل ليلة على خشبة المسرح أمام الجمهور مباشرة.

ثم كان ظهور فيلم "التانجو الأخير في باريس" Last Tango in Paris للمخرج الإيطالي برناردو برتولوتشي عام 1973 بمثابة صدمة كبرى للأوساط الرقابية والسينمائية. وقد ثارت حول هذا الفيلم ضجة هائلة، وأثار عروضه أصداء واسعة وقضايا متشابكة، فقد منع لفترة في معظم العواصم الأوروبية، بل ووصل الأمر إلى حد صدور حكم قضائي في روما بسجن مخرجه بتهمة المشاركة في صنع عمل يدعو إلى الانحلال.

وعادت الضجة مرة أخرى عندما قدم الإيطالي بيير باولو بازوليني فيلم "سالو" Salo (أو 120 يوما في حياة سادوم) الذي كان بالمناسبة آخر ما أخرجه من أفلام. وجاء "سالو" متجاوزا كل الحدود المعروفة والمألوفة، فقد كان بازوليني يصور فيه بجرأة وبأسلوب فني متميز وخلاق، العلاقة بين العنف الفاشي المجنون والشذوذ الجنسي، ليس بمعناه المثلي

البسيط، بل بمعنى الإغراق في أكثر أنواع الجنس سادية ودموية عنيفة تصل إلى الحيوانية والبدائية المطلقة التي تذكرنا بفترة الانحطاط الأخيرة في عصر الإمبراطورية الرومانية.

كان هناك بالطبع ربط مباشر وواضح – لمن يريد أن يقرأ بصريا ويدرك– بين دموية المنهج السياسي المعادي للإنسان، وبين الممارسات السلوكية الفردية التي يتحول خلالها الفرد إلى عضو في قطيع همجي يمارس كل ما يمكن تخيله من جرائم وبشاعات: من اغتصاب وقتل وقطع للأثداء وتمثيل بالأعضاء الجنسية وإرغام الآخرين من الضحايا على أكل البراز وغير ذلك.

الفاشيون في إيطاليا – وهم ما زالوا موجودين حتى يومنا هذا – فهموا الرسالة بالطبع. ولم يكن غريبا أن يتربصوا بالفيلم ومخرجه، يقيمون الدنيا من حوله حتى قبل أن ينتهي مخرجه من إخراجه. وعلى إثر ذلك فقد بازوليني حياته في حادث بشع لا يزال البعض يرى من وراءه أصابع الفاشية.

كان "سالو" يعتمد على إعادة تجسيد أحداث حقيقية وقعت في الشمال الإيطالي قبيل اكتمال عملية تحرير البلاد في نهاية الحرب العالمية الثانية، في آخر معاقل الفاشية الإيطالية المهزومة.

أجواء الفاشية

أجواء الحرب وصعود الفاشية في اليابان ربما كان أيضا وراء ظهور فيلم "إمبراطورية الحواس" الذي يعتمد – شأن "سالو" – على حادثة حقيقية وقعت في طوكيو عام 1936 قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية مباشرة. تبدأ تلك الحادثة بقيام رجال الشرطة بالقبض على بائعة هوى قتلت

عشيقها بطريقة وحشية عن طريق تجريده بقسوة من عضوه التناسلي، ثم هامت على وجهها في الشوارع وهي تحمل عضو الرجل الذكري. ووراء المرأة قصة هي التي يرويها أوشيما في فيلمه برصانة كبيرة، ويجعل عشرات المشاعر والتساؤلات تجول بخاطرك وأنت تشاهد فصولها المتعاقبة.

يبدأ الفيلم بامرأة شابة من بائعات الهوى تدعى "سادا" تهجر مهنتها وتلتحق بالخدمة في أحد منازل السادة في طوكيو. المنزل يملكه رجل متزوج حديثا، والخادمة واحدة من خادمات مثيرات غيرها يسهرن على شؤون المنزل وخدمة سيده الذي يعشق فيما يبدو، حياة اللهو الاسترخاء والكسل.

تقوم زوجته كل صباح بمساعدته على الاستحمام، ويمارس الإثنان الحب معا، برغم النظرات المتلصصة للخادمات الفضوليات من فرجة الباب ومعهن "سادا" التي تتفتح شهيتها الجنسية تجاه سيدها الشاب القوي، إلا أنه لا يبدو مدركا لوجودها. وذات يوم تقع مشاجرة عنيفة في المطبخ بين ربة البيت وسادا التي تصل في تهورها وحنقها إلى حد تهديد سيدتها بالسكين. في تلك اللحظة يصل الزوج، وتلفت سادا نظره، بتوحشها وجمالها الفائق وفورانها الطبيعي، وسرعان ما تبدأ بين الاثنين علاقة حسية أو علاقة عشق ملتهب لا يعرف قيودا، تصبح علاقة شبه معلنة يعرف بها كل سكان المنزل.

الرجل – ويدعى "كيشي" – يكاد يصبح متفرغا لشؤون الحب والهوى، والمرأة من ناحيتها ترغب في الاستيلاء عليه استيلاء تاما كاملا غير منقوص، فهي تحظر عليه أن يقرب زوجته، تريده أن يكون معها ليلا ونهارا.

مفهوم الحب

ويستمر الإثنان في ممارسة الحب الحسي الجارف بكل صنوفه وأشكاله الممكنة وغير الممكنة. وأثناء ذلك يدور حوار طويل ممتد عبر الفيلم بأكمله، عن مغزى الرغبة وعن مفهوم الحب، عن معنى الألم وعلاقته باللذة، وعن الجاذبية الطبيعية بين الرجل والمرأة. تتفنن المرأة في ابتكار صور وأشكال الحب والجنس، وتكتشف باستمتاع خاص العلاقة بين اللذة والألم، وبين الجنس والسيطرة، والقدرة على تحطيم الحاجز القائم تاريخيا بين الطبقات.

يقضي العشيقان ليلة معا في أحد بيوت المتعة حيث تلحق بهما إحدى فتيات الجيشا، ثم تحضر مغنية عجوز تجلس أمام العشيقين، تغني وتعزف على آلة وترية شبيهة بالعود فيما العشيقان يمارسان الجنس أمامها، ثم يدور حوار غريب بين سادا والمغنية:

- كيف ترين هذا الرجل؟

- أجده جذابا شابا وسيما.

- كم عمرك؟

- ثمانية وستون عاما.

- هل تشعرين بالرغبة وأنت في هذه السن؟

- مشاهدة الشباب تغوي المرء دائما!

- هل تريدين مضاجعته؟

- نعم.. ولكن...

تتردد المرأة برهة، تتطلع بنوع من الاشتهاء إلى جسد الرجل العاري، وعلى الفور ينهض الرجل يجذبها ويمارس معها الجنس أمام سادا التي

تراقب بانبهار ما يحدث، تكتشف على ما يبدو ألغازا كانت خافية عليها من خفايا عالم الجسد.

تبتكر سادا فيما بعد طريقة شاذة للحصول على أقصى إحساس بالمتعة عن طريق المزج بين الجنس والألم، فهي تستخدم حبلا رقيقا تخنق به رقبة حبيبها أثناء ممارسة الجنس. يقول الرجل لها إنه لا يمانع طالما أن هذا يدخل السعادة على نفسها، لكنها تغضب وتلح عليه أن يغمض عينيه ويندمج مع الفكرة ومع الإحساس بها وأن يشعر بما تشعر به من لذة. يوافقها الرجل الذي يشعر بالانجذاب الشديد إليها ولا يمانع في إرضائها بأي شكل.

تدريجيا تتسلل إلى نفس سادا رغبة واضحة في الامتلاك.. امتلاك الرجل والسيطرة المطلقة عليه. إنها تغار من مجرد أنه يفكر في الرغبة في الحصول على قسط من الراحة بين أشواط المطارحات الجسدية التي لا تنتهي ولا تتوقف إلا لكي تبدأ مجددا. يريد هو أن يذهب لقضاء حاجته، لكنها لا تريد أن تمكنه من ذلك، فقد سيطرت عليها الرغبة سيطرة كاملة وأصبحت أسيرة لفكرة الانتحار في الآخر ومع الآخر، تريده أن يمتلكها كما تريد امتلاكه، ليس تحقيقا لتطلعات مادية أو شخصية بل فقط من أجل استمرار اللذة حتى النهاية.. نهاية الحياة المرتبطة بنهاية اللذة! يسقط الرجل في النهاية فريسة للإرهاق الطبيعي. يسترخي يحاول أن ينال قسطا من الراحة. إلا أن سادا تواصل خنقه بالحبل لعلها توقظ فيه الرغبة مرة أخرى. تكاد تخنقه وهي تشدد من ضغطها على الحبل في إلحاح لإعادة الرغبة إليه. إلا أن الرجل يصل إلى ذروة الإجهاد فيستغرق في النوم. ينتهي الأمر بقيامها بتنفيذ رغبتها الراسخة المبيتة في امتلاكه إلى الأبد، فتقوم بطريقة وحشية بإخصائه باستخدام سكين، في مشهد

صادم للعين.

الخوف من الموت

الموضوع الذي يطرحه أوشيما في "إمبراطورية الحواس" هو موضوع الجنس، ليس في حد ذاته، بل في ارتباط الحب بالجنس، اللذة بالألم، الألم بالسيطرة وبشهوة تحقيق التسيد إخفاء لضعف طبيعي يرتبط بالخوف من المستقبل، من النهاية أي من لحظة تنتهي فيها اللذة إلى الأبد ولا يمكن استعادتها كمعادل الموت. إنه الخوف من الموت، هو الموضوع الذي يشغل مخرجنا هنا. وهو مهموم بالبحث المعذب عن الخلود، عن تخليد اللحظة، وعن مغزى الوجود من خلال العلاقة الحميمية اللصيقة مع الآخر.

أما على المستوى الأكثر شمولية فالفيلم يتعامل مع الشخصية اليابانية لكي يجسد من خلالها حالة الفراغ المطلق والخوف من المجهول التي كانت تسيطر عليها قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية، أي خلال فترة القلق فيما بين الحربين، وهي نفسها فترة قمع: اجتماعي ونفسي وجسدي مع صعود الفاشية التي تلغي الفرد لحساب الكتلة الصماء للمجموع.

إنه يعكس بوضوح رغبة عارمة في إغماض العين عما يحدث في الخارج (نحن مثلا لا نعرف أي شئ عما يجري خارج المنزل)، في الهروب من الواقع الكئيب الذي يتجه حثيثا نحو الحرب، ويجعلنا نتساءل: كيف يمكن لتلك التركيبة الرقيقة المعذبة بفكرة البحث عن اللذة أن تتجه إلى انكار الفرد تماما ودفعه دفعا إلى الذوبان وسط المجموع حسب الأفكار الفاشية

التي لا ترى إلا أن الفرد ترسٌ صغيرٌ في آلة الدولة، ولا تبالي بالتضحية به في سبيل بقاء الدولة.

إن الجنس في "إمبراطورية الحواس" معادل موضوعي للتمرد، لرفض القيم السائدة الجامدة المتشنجة، والدعاوى القومية الفاشية التي تطالب المرء، بل ترغمه، على الذوبان في المجموع، تريد أن تجعله يتحول إلى جزء من "قطيع" مدفوع بهاجس واحد فقط: خدمة الامبراطور الذي يعتبر إلها في اليابان، والامبراطور رمز لا يراه أحد، أما المقصود فهو خدمة مؤسسة الدولة: التي ترغب في السيطرة والقهر والتوسع والتمدد الخارجي وإعادة صياغة إنسان جديد يتخلص من المشاعر الفردية، ويذوب في "الكل"، أي في جسد الأمة.

ولعل هذه النغمة حول العلاقة المعقدة بين الفرد وتطلعاته الذاتية ومشاعره من ناحية، وبين كونه جزءا من قطيع يمارس وظيفة "مبرمجة"، هو الموضوع الذي مده أوشيما على استقامته في فيلمه المهم "عيد ميلاد سعيد يامستر لورانس" Happy Christmas Mr Lawrence (1982).

ورغم الصدمة والقسوة إلا أن الفيلم يبدو عملا شاعريا يذوب فيه المجازي مع الواقعي، المتخيل مع المعاد تجسيده من الخيال، في بناء شديد التركيب رغم بساطته الظاهرية، وهذه هي عظمة العمل الفني الأصيل.

"إمبراطورية الحواس" أخيرا فيلم قد يصدم الكثيرين من الذين لم يعتادوا ذلك النوع من التصوير الصريح الظاهر مع رسالة باطنية تحت جلد الصورة، من خلال خطاب بصري شديد الاقتحام والجرأة، إلا أنه يظل أحد الأفلام الأساسية التي يتعين على كل عشاق السينما مشاهدتها لمعرفة

كيف تطور هذا الفن واكتسب لنفسه مساحة حيث يستطيع أن يجترئ على المحظور!

"ساحة العقاب": الدراما والواقعية التسجيلية

أسعدني كثيرا أن أكتشف حديثا صدور نسخة جيدة رقمية (DVD) من فيلم "ساحة العقاب The Punishment Park " للمخرج البريطاني بيتر واتكنز. والمدهش أنني بعد أن شاهدت الفيلم، الذي أنتج عام 1971 وكان من أهم التجارب "الثورية"– شكلا ومضمونا– في عصره، اكتشفت أنه لا يزال صالحا للمشاهدة والتأمل والاستفادة وتعلم الدروس أيضا بسبب مستواه الفني المتقدم كثيرا، حتى بمقاييس عصرنا الحالي، وتأثيره الهائل المدهش، بل إن مشاهدته اليوم تمنحه معنى أكثر عمقا لأنه سيبدو لمن يشاهده كما لو كان نبوءة بما وقع بعد أكثر من ثلاثين عاما من عرضه الأول، في "أبو غريب" وجوانتانامو بل وداخل الولايات المتحد نفسها.

"ساحة العقاب" فيلم ثوري من حيث الشكل، لأنه يلغي تماما المسافة بين التسجيلي والروائي، وهو يستخدم أسلوب "سينما الحقيقة"، ولغة الفيلم الذي لا يسعى إلى "محاكاة" الواقع بل تجسيد "رؤية" لواقع جديد متخيل ينبني على واقع قائم بالفعل. إنه دون أدنى شك، أحد النماذج البارزة للسينما الثالثة التي تنفي السينما الأولى، أي سينما التسلية القائمة على الإبهار والحبكة، كما تتجاوز السينما الثانية أي سينما التعبير الذاتي.

ترتبط الخلفية السياسية والاجتماعية لفيلم "ساحة العقاب" بزمن حرب

فيتنام، وتنامي الحركة المناهضة للحرب في أوساط الشباب الأمريكي داخل الولايات المتحدة، وظهور حركات التمرد على "المؤسسة" القمعية، وبهذا المعنى يعد الفيلم استمرارا على صعيد آخر، لفيلم مثل "إذ" If البريطاني للينداساي أندرسون الذي سبق أن تناولته، في انتقاده القاسي، لـ"المؤسسة" السائدة في المجتمع.

يطرح بيتر واتكنز في "ساحة العقاب" رؤية مستقبلية، تدور في المستقبل القريب، لأمريكا المعاصرة. ولكنها رؤية نشاهدها على صعيد الواقعية التسجيلية كما لو كانت حقيقة راسخة. ويمكن القول إنه نوع من "الفانتازيا السياسية "بهذا المعنى.

أسلوب الفيلم هو أسلوب "الجريدة السينمائية" أو الفيلم الوثائقي. وقد صور الفيلم خلال ثلاثة أسابيع بكاميرا محمولة من مقاس 16 مم قبل تكبيره إلى 35 فيما بعد، ويستخدم المخرج أيضا طريقة كتابة العناوين التوضيحية على الشاشة بما في ذلك أسماء الأشخاص الذين يظهرون في الفيلم للإيحاء بأنهم أشخاص حقيقيون يمثلون أنفسهم، كما يجري المقابلات المباشرة من وراء الكاميرا، ويدير التصوير في المواقع الطبيعية المباشرة بدون أي ديكورات أو تعديلات في طبيعة المكان نفسه، وباستخدام ممثلين من غير المحترفين، مع إتاحة هامش كبير لهم للارتجال والتعبير الشخصي المباشر حسب فهمهم للدور.

يدور الفيلم بأسره في منطقة صحراوية بها بعض التلال في كاليفورنيا. والسرد في الفيلم يقوم على التداخل بين حدثين يقعان في وقت واحد: الأول هو حدث المحاكمة، والثاني العقاب.

هناك أولا مجموعتان من المعتقلين بسبب سلوكهم الاجتماعي المتمرد

ضد المؤسسة وتعتبره السلطات سلوكا" معاديا"، وهو أساسا سلوك يرفض الحرب (في إشارة واضحة للرافضين لحرب فيتنام في الستينيات في عصر الرئيس نيكسون)، أو يحتج على توحش مؤسسات الاستغلال والترويج لـ"السلعة" إذا جاز التعبير، أي الاستهلاك على حساب القيمة، والخضوع لمؤسسة الجيش والمؤسسة التعليمية السائدة التي تخدم مؤسسة السلطة في النهاية بإعدادها رجالا يطيعون دون مناقشة.

المجموعة الأولى تواجه المحاكمة وتحاول عبثا الدفاع عن نفسها، والمجموعة الثانية تتلقى العقاب مع وعد غامض بالحرية.

المعتقلون من الشباب، ومن الطلاب، ومن المثقفين، والفنانين المتمردين خصوصا المغنين الذين ينشدون التعبير بأشكال جديدة، وتضم المجموعتان أفرادا من الطبقات الدنيا في المجتمع والوسطى، من السود والبيض، ومن الرجال والنساء.

ترسل السلطات هؤلاء جميعا، إلى منطقة صحراوية شديدة الحرارة تدعى "ساحة العقاب الوطني"، حيث توجد هناك خيام تجري داخلها محاكمة الشباب من طرف "لجنة شعبية" من بين أفرادها عضو في الكونجرس، وأستاذ في علم الاجتماع، ومحام، وعامل في مصانع السيارات، مدير شركة، ويجلس هؤلاء فوق منصة يواجهون المتمردين الذين تجري محاكمتهم وتوجه إليهم شتى الاتهامات في جو شديد التوتر والعصبية دون أن يسمح لهم بالدفاع بطريقة قانونية، بل وتصل الإهانات التي توجه إليهم حد توجيه أبشع الشتائم إليهم، وإطلاق أبشع الأوصاف عليهم.

نتيجة المحاكمة المحددة سلفا: فكل واحد من" المتهمين" بدون تهمة محددة في الواقع، يتعين عليه أن يختار (في سخرية واضحة من فكرة

حرية الاختيار) بين أن يقضي نحو عشرين عاما في السجن الانفرادي، أو ثلاث ليل وأربعة أيام في الصحراء، حيث يتعين عليه في هذه الحالة السير لمسافة 80 كيلومترا للوصول إلى نصب تذكاري مرفوع فوقه العلم الأمريكي، وعدم الاختفاء طيلة تلك الرحلة الجهنمية عن عيون الحراس الذين سيتابعونه طوال الوقت. يختار الجميع بالطبع الاختيار الثاني، ويقال لهم إن مياه الشرب غير متوفرة إلى أن يصلوا منتصف الطريق، وبعدها سيعثرون على عين للمياه النقية، كما يقال لهم إن جنود الحرس الوطني والشرطة الذين سيتولون مراقبتهم طوال السير، هم في مرحلة تدريب ومحظور عليهم اللجوء للعنف.

أما ما يحدث بعد ذلك فهو أكثر قسوة وعنفا من كل ما يمكن تخيله. بعد مسيرة مجهدة في الصحراء الحارة، يختلف الجميع فيقسمون أنفسهم إلى ثلاثة أقسام: الأول يضم الذين ينشدون الهرب، والثاني للذين يستسلمون لما يأتي بعد أن فقدوا كل أمل، والثالث لأولئك الذين يصرون على ضرورة الوصول إلى الهدف.

الحرارة الشديدة تنهك الجميع، يسقط البعض عاجزا محطما جراء العطش الشديد، ويبدو البعض الآخر مستسلما للحلم الموعود بالحرية في نهاية تلك الرحلة الجهنمية في قيظ الصحراء، وعندما يقطعون نصف المسافة لا يعثرون على المياه الموعودة، ثم يبدأ الحراس في التنكيل بكل من ينحرف عن الطريق المرسوم، ويقتل البعض، ويشتبك البعض الآخر منهم مع الحراس، ويواجهون مصيرهم، وعندما يتمكن بعض أفراد المجموعة الثالثة من الوصول في النهاية إلى الهدف يكون الموت في انتظارهم جميعا.

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا المستقبل بعد أن تتحول إلى دولة فاشية،

تعتمد فيها السلطة على العنف، وتؤمن بالسيطرة التامة على الأفكار والمفاهيم، وتلغي فكرة الحرية الشخصية، ويتحول الجميع فيها إلى أدوات للحفاظ على الدولة التي تصبح أهم من كل الأفراد.

ولاشك أن أسلوب ولغة بيتر واتكنز السينمائية هي التي تضفي على هذا الفيلم جماله ورونقه وقوته الشديدة وتجعله عملا معاصرا بكل معنى الكلمة، أي عملا قابلا للحياة والتأثير المستمر.

إنه يستخدم أسلوب الجريدة السينمائية في الانتقال بين المحاكمة وبين العقاب، بين مجموعة الشباب التي تدافع عن نفسها أمام ممثلين عن المؤسسة السائدة، والمجموعة الأخرى التي تواجه كل أشكال القمع في الطريق نحو "الوهم". ويستخدم المخرج طريقة كتابة أسماء الشخصيات ويحدد صفاتهم ووظائفهم عند ظهورهم الأول على الشاشة، تجسيدا لطابع الجريدة السينمائية (الوثائقية)، كما يستخدم الكاميرا الحرة التي تهتز فيهتز معها المنظور، وهي تتابع مشاهد العراك والاشتباكات التي تقع في الطريق بين الحراس ومجموعات الشباب.

ويعتمد الفيلم على الإيقاع السريع اللاهث المرهق، وعلى أحجام الصور التي تحصر الشخصيات إما في لقطات قريبة (كلوز أب) في مشاهد المحاكمة لكي يوصل الشعور بالاختناق إلى المتفرج، أو لقطات بعيدة تجعل الشخصيات تبدو ضائعة وسط رمال الصحراء.

ولا يلجأ واتكنز إلى استخدام ممثلين محترفين، بل شخصيات حقيقية تؤدي أدوارها في الحياة على كلا الجانبين، ويترك لها حرية ارتجال الحوار المناسب بل ويعتمد أيضا على طريقة "الاستفزاز" سواء من خلال الموقف المشحون الذي يصنعه في ذلك المكان الموحش المنعزل القاسي بوطأته الشديدة على المشاركين في الفيلم، أو من خلال الحوار المتبادل بين

شخصيات متناقضة بالضرورة في انتماءاتها الاجتماعية ومواقفها الفكرية. ويصل الحوار المرتجل في الفيلم إلى درجة السباب المباشر وصدور هتافات من نوعية "اقتلوا هذا الخنزير.. إنه يجب أن يقتل"!
إنها صورة "متخيلة" لأمريكا التي تتخلى عن قيمها تحت ضغط تضخم شعورها بالخطر الخارجي بل والداخلي أيضا، وكيف يمكن أن تتحول إلى دولة تقمع الحريات، وتلغي قناعات كان الجميع يتصورون انها أصبحت راسخة.. أليس هذا، على نحو ما، هو ما وقع بعد 11 سبتمبر، وهو ما يجعل "ساحة العقاب" فيلما من الحاضر أيضا وليس فقط من "التراث"؟
بيتر واتكنز ترك بريطانيا منذ سنوات طويلة بعد أن أخرج عددا من الأفلام لعل أشهرها فيلم "لعبة الحرب The War Game "الذي هز المجتمع هزا في الستينيات، وكان مصورا بطريقته المفضلة، أي في إطار الإيهام بأن ما نشاهده حقيقيا تماما، أي باستخدام أسلوب الفيلم التسجيلي.
وكان الفيلم يتخيل بريطانيا في أعقاب تعرضها لضربة نووية، وقد شلت فيها الحياة، ويظهر فيه ضحايا مدنيون ومسؤولون مدنيون وعسكريون في حالة هلع وعجز مطلق .وقد اضطر تليفزيون بي بي سي لوقف بث هذا الفيلم بسبب ما سببه من فزع في الأوساط الشعبية وغضب في الأوساط الرسمية.
أما "ساحة العقاب" فقد واجه واتكنز بسببه هجوما شديدا من جانب وسائل الإعلام الأمريكية، وتساءل البعض عن "أخلاقية" هذا النوع من السينما التي رأوا أنها "تزيف" الواقع، وتوحي بغير الحقيقة، بل وتساءل بعضهم عن مشروعية أن يأتي هذا الأجنبي إلى أمريكا لكي يوجه لها مثل هذا النقد العنيف المتطرف. وكانت النتيجة أن منع واتكنز من العمل في أمريكا بعد أن أصبح مصنفا كمخرج مثير للمشاكل!

(8)

الشعر والموت في المنفى الفلسطيني

أود هنا، وأنا في سياق الحديث عن "عصر السينما"، واستعادة الكثير من أفلامها وشخصياتها، من السينمائيين والنقاد، من الأصدقاء الذين تأثرت بهم وبكتاباتهم، أن أتوقف لكي أكتب عن "صديق" أعتز بصداقته، عن رجل لم يكن يخطر ببالي ولا بباله أنه سيصبح مخرجا سينمائيا. عن نصري حجاج الذي يشترك معي في ولعه بما كان من "عصر السينما". فاسمحوا لي أن أوجه له هذه التحية، وأن أغوص معه في آلامه وعشقه من خلال السينما.

عرفت الصحفي والناشط الفلسطيني، ثم المخرج نصري حجاج قبل زمن طويل، فقد التقينا للمرة الأولى في عام 1984 في لندن. وكنت قد حللت حديثا على العاصمة البريطانية، للإقامة والدراسة والعمل. وأظن أن اللقاء الأول كان إلى حد ما، عابرا، أثناء مروري قرب "فليت ستريت" (شارع الصحافة لمئات السنين قبل أن تنتقل أشهر الصحف البريطانية إلى أماكن أخرى من العاصمة). وكان العرب الذين يؤسسون صحفا، أو يفتتحون مكاتبَ صحفية في العاصمة البريطانية، يميلون عادة إلى اتخاذ "فليت ستريت"، مقرا لها، وهو ما حدث مثلا مع الدار العربية التي كانت ولاتزال، تصدر صحيفة "الشرق الأوسط" وأخواتها من المطبوعات الأخرى، قبل انتقالها إلى مبنى آخر اشترته الشركة في منطقة هولبورن التي لا تبعد كثيرا عن "فليت ستريت" على أي حال.

كان نصري حجاج هناك، واقفا، يلف "الكوفية" الفلسطينية الشهيرة على رقبته للاحتماء من برد شتاء لندن القارص، وكان ضمن صف من الشباب العربي المضرب عن العمل، أو بالأحرى، الذي يمارس حقه "الديمقراطي" حسب قوانين بريطانيا، في الاحتجاج على الاستغناء عن خدماتهم من قبل وكالة الأنباء الليبية أو ربما تأخر دفع رواتبهم لعدة أشهر وقتذاك، عن طريق إقامة ما يسمونه بالإنجليزية picket line (أو الخط الحاجز) وقد شرح لي الصحفي المصري المقيم منذ زمن في لندن، عادل درويش وقتها معنى هذا التعبير فقال إن القانون البريطاني يمنح العاملين حق الوقوف أمام مكان العمل لدعوة ما بقى من عاملين أو العاملين الجدد الذين أتت بهم المؤسسة، إلى ترك العمل والانضمام إليهم في احتجاجهم، والتوجه في الوقت نفسه، إلى الرأي العام في الشارع ومحاولة الحصول على تأييده. وكان عادل درويش هو الذي قدمني في ذلك اليوم إلى نصري حجاج. وكانت بداية التعارف، ثم التقينا بعد ذلك في عدد من المناسبات، وفهمت أن نصري صحفي وناشط فلسطيني، ولكن سرعان ما غادرنا نصري بعد أن أبعدته السلطات البريطانية عن البلاد، بسبب تدهور علاقتها في ذلك الوقت مع منظمة التحرير الفلسطينية. وأظن أن ذلك حدث في 1986 أي في أعقاب عملية اختطاف الباخرة الإيطالية "أكيلي لاورو" الشهيرة.

وكنت ألتقي بنصري حجاج بعد ذلك، كلما زرت تونس لحضور مهرجان قرطاج السينمائي. وكان نصري قد التحق بالعمل في دائرة الثقافة الفلسطينية في تونس مع الشاعر أحمد دحبور. وكنت وقتذاك قريبا من النشاط الفلسطيني الثقافي بحكم عملي في صحيفة "القدس العربي" التي لاتزال تصدر في لندن. وقد التحقت بها من بداية صدورها، أي في

1989، إلى حين غادرتها عام 1994.

وكان نصري شغوفا بالسينما، وكان يتابع الأفلام التي تعرض في مهرجان قرطاج، وكنا نجتمع في بيته أحيانا، نناقش القضايا السينمائية، مع لفيف من الأصدقاء، وكان بيته يقع في بقعة ساحرة تطل مباشرة على البحر المتوسط.

والتقيت بنصري أيضا عدة مرات، في بعض مهرجانات السينما التي كانت تقام في المغرب، مثل مهرجان تطوان، وملتقى الدار البيضاء، وأظن أيضا، في مهرجان آخر في الرباط، وكان ذلك في إطار مصاحبته لعدد من الأفلام التي كانت تمثل فلسطين في تلك المهرجانات، فلم يكن نصري قد أصبح سينمائيا بعد، بل ولم أكن أتصور أنه سيكون.

وقالت الانتفاضة

كان اهتمام نصري بالسينما يزداد يوما بعد يوم. وقد فوجئت عام 1992 بأنه أرسل لي على الصحيفة شريط "فيديو" لفيلم قال إنه أخرجه بعنوان "وقالت الانتفاضة". وكان نصري شديد الحماس لفيلمه هذا رغم أنه لم يعجبني، بل ولم أر فيه فيلما أصلا، بل نوعا مما أطلق عليه "أفلام الكراسي"، أي أشرطة الافلام التي تصور على شرائط الفيديو، والتي تقوم أساسا، على تصوير عدة شخصيات تجلس على كراسي في مواجهة الكاميرا، تتحدث طويلا، مع الانتقال أحيانا، إلى لقطات تسجيلية للحدث، وكان الحدث في هذه الحالة، هو حدث الانتفاضة الأولى التي كانت لاتزال مشتعلة في الأذهان.

وبطبيعة الحال كتبت رأيي في الفيلم تحت عنوان لازلت أتذكره هو "ماذا قالت الانتفاضة لنصري حجاج"؟، ونشرته في "القدس العربي"، وهو ما

اعتبره نصري دون شك، رأيا قاسيا في ذلك الوقت، لكنه تفهم وفهم واستوعب، وقال لي فيما بعد، إنها البدايات، وإنه كان يحاول التعرف على قدرة الكاميرا. وكنت أشك في أن يتمكن صديقي نصري حجاج، الذي جاء إلى عالم الصورة السينمائية (أو التليفزيونية) دون سابق موعد، من تحقيق أي نجاح في هذا المجال الجديد عليه، وهو الذي يميل بحكم نشأته (في مخيم عين الحلوة في لبنان) وتكوينه السياسي المباشر، كناشط في صفوف منظمة التحرير، إلى نوع من "السينما النضالية"، أي تلك التي تستخدم الكاميرا بغرض التحريض السياسي، بينما كنت قد بدأت أتشكك، ليس في جدوى هذاالنوع من السينما فقط، بل وفي قدرتها على التعامل مع جماليات الصورة بشكل حقيقي، وتطوير نفسها، والتخلص من القوالب "النضالية" المباشرة، أي من الشعارات، إلى أن شاهدت أفلاما للسينمائيين "الكبار"، في أمريكا اللاتينية من أمثال المخرج الأرجنتيني الكبير فرناندو سولاناس **Fernando Solanas** صاحب البيان الثوري القديم "نحو السينما الثالثة" (1966)، الذي أصبح شاعرا سينمائيا يشار إليه بالبنان في أفلام له مثل "التانجو: منفى جارديل" **El exilio de Tangos Gardel**، و"الجنوب" **El Sur** و"الرحلة" **El viaje** وغيرها. وأنصح عشاق السينما الخالصة بالبحث عن أفلام سولاناس ومشاهدتها والتعلم منها أيضا.

انقطعت الصلة مع نصري حجاج لسنوات طويلة، أكره الآن أن أحصيها، لكني ظللت أحمل له ذكرى طيبة، وحبا كبيرا. فنصري من النوع الذي لا يمكن أن تنساه، فهو حقا صاخب بمشاعره، عنيف في غضبه ورفضه شأننا جميعا، لكنه يحمل في داخله، حبا كبيرا للعالم، ودفئا، ورقة

شديدتين، رغم ما في نظراته الحزينة العميقة من عمق المأساة الفلسطينية نفسها.

لقاء في لندن

وقد التقيت نصري حجاج في لندن في صيف 2009 ، وكان يحل ضيفا على تظاهرة ينظمها طلاب للسينما الفلسطينية حيث عرض فيلمه الطويل الأول "ظل الغياب" الذي كان قد فاز بجائزة المهر البرونزي في مهرجان دبي السينمائي 2008. وكانت تلك المرة الأولى التي تسمح له السلطات البريطانية بدخول الأراضي البريطانية بعد أكثر من عشرين عاما. وقد التقينا أخيرا بعد غياب، وأخذ نصري يحدثني طويلا عن مشروع فيلمه التالي الذي كان يعمل فيه وهو فيلم "كما قال الشاعر" عن الشاعر الكبير الراحل محمود درويش، الذي كان نصري يكن له دائما حبا شديدا، بل ويجده معبرا عنه وعن مساره الشخصي في الحياة، وأتذكر أيضا أنه كان دائما يستدعي الكثير من أبيات شعره، في لحظات التأمل الكبيرة، في الدنيا، وفي الفن أيضا، ونحن نتحاور معا في تونس.

لم أتمكن من مشاهدة "ظل الغياب" في لندن مع نصري آنذاك لأسباب خاصة، لكني شاهدته بعد أن شاهدت فيلمه الأخير "كما قال الشاعر" في مهرجان دبي السينمائي السادس (9- 16 ديسمبر).

ظل الغياب

ماذا أستطيع أن أقول عن "ظل الغياب"؟ لا أريد بالقطع، أن أكتب مقالا كلاسيكيا في النقد السينمائي، أحلل فيه بشكل علمي رصين، الموضوع والأسلوب واللغة، وأرصد ما قد يكون هناك من سقطات أو عثرات، سواء

في البناء أو الإيقاع، فسيكون هذا ظلما كبيرا، ليس لنصري الذي يقبل بكل تأكيد هذا المدخل، بل وظلما لي أنا، الذي تأثرت بالفيملين كثيرا على المستوى الشخصي لدرجة أنني لم أعد قادرا على الاحتفاظ بالمسافة المعهودة بين الشاشة والعقل. وربما يكون هذا تأثير كل الأفلام التي تتناول "موضوعة" الموت بمزيج من الشاعرية والرقة، مع التساؤلات المضنية عن مصير الإنسان.

بطبيعة الحال، فإن تساؤلات نصري حجاج التي يطرحها، من خلال الصور واللقطات المعبرة، الآسرة، الخلابة، للإنسان، والطبيعة، والواقع السياسي والاجتماعي، والمحيط الذي يعيش المرء فيه، ويموت، من أقوال الكبار، ومصائر الصغار والكبار، وصايا البشر الذين كانوا بيننا، يعيشون ويعملون ويحاولون القيام بدورهم، وكأنهم يتجهون نحو مصائرهم المحتومة، كل هذه التساؤلات: ما هو سياسي منها، وما هو وجودي تغلفه أشعار محمود درويش وتحلق فوقه روحه (رغم أن الفيلم صور قبيل رحيله) .. صحيح أنها تجعلنا نشعر بالغضب، وتفجر فينا نوعا من الاحتجاج والرفض، لكنها أساسا، تردنا إلى التساؤل عن ذلك المغزى المؤلم لمعنى الموت الفلسطيني في المنفى، معنى الغربة حتى بعد الموت، وهل هذا قدر مكتوب، أم نتاج ظلم كبير بحجم التاريخ الإنساني نفسه، وما المخرج من هذا، وأين تنتهي الدورة والدائرة، وهل بوسعنا أن نفعل شيئا.. ماذا نفعل!

أحزان الدنيا

نصري ابن المخيمات، الذي يحمل في داخله حزن الدنيا، أحزنني وأبكاني بفيلمه، وجعلني أطرح أيضا بعض التساؤلات على نفسي: لماذا اختار

نصري هذه الزاوية الجديدة في حياة الفلسطيني، رغم وجودها منذ عشرات السنين؟

أعجبني كثيرا المدخل "الشخصي" إلى الفيلم، أو تلك الرؤية الشخصية للموضوع كله، فنصري يحرر التعليق الصوتي المصاحب للفيلم من تجهمه وتقريريته المباشرة، ويجعله حديثا من القلب إلى القلب، ويبدو كما لو كان يروي لنا قصصا وحكايات ربما كانت تشبه، حكايات الأم والجدة، لكنها أساسا، ذكريات وتأملات بعيون "نصري" الطفل الذي لم يكبر أبدا، ذلك الطفل الذي لايزال يستطيع استدعاء حيرة الأم، وأحاديث ومشاعر الجارة، ووصايا الرئيس عرفات له شخصيا، ويبحث في مغزى هذه الجوانب كلها، ويتوقف أمام الكثير من المحطات الكبيرة، أو الأحداث الكبرى في مسار القضية الفلسطينية: اغتيال أبو جهاد، الغارة الإسرائيلية على مقر المنظمة في تونس، الاجتياح ثم خروج المقاومة من لبنان في 1982 ووصولها إلى تونس، ما جرى في تل الزعتر، حرب المخيمات، أيلول الأسود، مجزرة صبرا وشاتيلا.. وغير ذلك الكثير.

هذه الانكسارات الكبرى هي أحداث محفورة في الذاكرة، أو هكذا يستقبلها نصري ويجعلنا نستقبلها، بل إنه في المرة الوحيدة تقريبا في سياق فيلمه التي يتدخل فيها بالحديث ليبدي رأيا دون أن يكتفي فقط بالتساؤل من وراء الكاميرا كما يفعل طيلة الوقت، نسمعه يقول معلقا على ما يقوله له شخص يحاوره نصري في الفيلم: إنهم (أي الإسرائيليون) يخشون ذاكرتنا!

ويبدو الفيلم بأسره مثل "أوديسا" كبيرة لا تنتهي بنهاية الفيلم، تمتد بامتداد الرحلة الفلسطينية في الشتات، من فلسطين إلى لبنان وسورية والأردن ومصر وتونس، إلى فيتنام وبريطانيا وفرنسا وأمريكا وغيرها.

ويتوقف نصري أمام عشرات المقابر، لأناس عاديين، ولفلسطينيين معروفين منهم من أصبح رمزا مثل معين بسيسو، ابراهيم أبو اللغد، أنور شهاب، نضال خليل، ناجي العلي، أحمد الشقيري، أبو عمار، محمود الهمشري، هؤلاء جميعا وغيرهم كثيرون دفنوا في الشتات بسبب رفض إسرائيل السماح لجثمان الفلسطيني بأن يرقد في أرضه، فالعودة مرفوضة حتى ولو بعد الموت، كما يتردد كثيرا في الفيلم، والمعنى على أي حال واضح لا يحتاج إلى شروح.

المقابر في الفيلم مثل قطع الحجارة، مبعثرة ومحفورة في كل مكان: ما كل هذا الموت؟ ما كل هذا الموت الفلسطيني، في الغربة وفي الشتات، بطريقة طبيعية أو بالقتل المباشر أو الموت البطيء كمدا؟ ما كل هذه المقابر التي يقول لنا نصري إنها "مقابر جماعية" حفرت هنا وهناك؟ تحت ساحة شهيرة في عمان ترقد مئات الجثث من ضحايا "أيلول الاسود"، وفي موقع من لبنان توجد مقبرة جماعية (85 جثة) نقلت إلى هنا لعدد من ضحايا تل زعتر، ياإلهي.. ما كل هذا الموت.. ومتى يتوقف نزيف الموت قبل الأوان، وزمن الاستشهاد الممتد بامتداد الأرض؟

نصري لا يتوقف فقط أمام المقابر لكنه يصور بذكائه الخاص، ملهى ليليا يكتشفه في مكان ما فوق المنطقة التي تكتظ في الأسفل، أي تحت أرض "الديسكوتيك"، بجثث الشعب الفلسطيني، والراقصون من الشباب فوق أرضية المرقص، يرقصون في ضجة الموسيقى الصاخبة.. ولكن هل هم لا يعلمون ما الذي جرى هنا؟ نصري يقول لنا، بل وتقول لنا الكاميرا، إن المكان بأكمله صمم على شكل تابوت، وصممت جميع طاولاته على شكل نعوش للموتى.. هل هناك سيريالية أفظع من هذا. راقصون وراقصات من الشباب، يلهون داخل ملهى ليلي مصمم علىشكل تابوت، ومقاعده

وطاولاته على شكل نعوش.. إنه العبث بعينه.
فاجأني نصري حجاج أيضا، بقدرته على التوقف بثقة أمام لقطات معبرة: للأرض وللإنسان، للأطفال وللكبار، وتميزت حركة الكاميرا أحيانا بأنها لا تسعى لوصف ما نراه، بل للنفاذ إلى عمق الأشياء، إلى ما وراء الصور، تبحث عن الروح الكامنة، روح البقاء.. حتى بعد الموت!

عن الشعر ومحمود درويش

وفي فيلمه الطويل الثاني "كما قال الشاعر" (2009) يمد نصري حجاج تجربته في البحث عما بعد الموت، لا عما وراءه، من خلال سياق شعري بديع رصين، تبلغ فيه الصورة الموحية الجميلة، وحساسية الكاميرا أرقى درجاتها، بفضل جهد المصورة الواعية جوسلين أبي جبرايل، كما تتعاقب فصوله مغلفة بالموسيقى البديعة التي وضعتها هبة القواس، لتجعلنا نشعر كما لو كنا أمام عمل من أعمال الفن الرفيع مثل الأوبرا، ولكن بدون اغتراب عنا وعن زماننا أو عن إيقاعه.
كل هذا الإحساس الجميل، سواء بإيقاع الصور في الفيلم، أو بقدرة الصورة على التقاط تفاصيل المكان والتعامل برقة شديدة تليق بشاعرنا الكبير الراحل محمود درويش، يأتي أساسا، من إحساس نصري بالشعر. ولولا الشعر ما ولدت تلك الرؤية، ولا تلك القدرة على التعبير، وعلى صياغة اللقطات وتوليف المشاهد، بمساعدة طاقم محترف يعرف بطبيعة الحال، حساسية الموضوع ويشارك نصري إحساسه به.
إن نصري في هذا الفيلم لا يتحدث عن محمود درويش الشاعر والإنسان، بل يجعلنا نعايشه، ونعايش شعره ونشعر به، من خلال الأماكن التي اعتاد أن يلقي شعره فيها، أو تلك التي عاش بين جنباتها، أو استقبلته

وكان يغشاها ويرتبط بها.
ويصور نصري أيضا كيف أن أشعار محمود درويش لاتزال باقية بين جنبات تلك الأماكن، سواء في العالم العربي، أو أوروبا وأمريكا وافريقيا أيضا، وكيف أنها تعيش في ضمير الدنيا من خلال عدد كبير من الشعراء الأجانب الذين يحبون شعر محمود درويش، ويقرأونه في الفيلم، بلغاتهم التي يكتبون بها الشعر، أي مترجما، ومنهم رئيس الوزراء الفرنسي السابق دومنيك دي فيلبان، الذي يجري نصري معه مقابلة بديعة يضعها في سياق الفيلم، مع عشرات المشاهد التي ينتقل إليها بمصاحبة مصورته الواعية، لكي يعيد إلينا كمشاهدين، تجسيد صورة محمود درويش، ولكن من خلال أشعاره، وخصوصا تلك التي كتبها في السنوات الأخيرة من حياته، والتي حملت الكثير من التساؤلات المعذبة الوجودية عن الموت.
صوت محمود درويش حاضر بالطبع طيلة الفيلم، وهو يلقي شعره، دون أن يكون مفروضا على الصورة، ولكن نصري يملك من الإحساس السينمائي ما يجعله يتيح مساحات للتنفس، لكي يترك المشاهدين أمام الصور، يتأملون في مغزاها، ويشعرون بإيقاعها، ويتعايشون مع مفرداتها.
أحببت هذا الفيلم، كما أحببت طريقة بنائه، وعلاقة الشعر بالصورة، فنصري لم يسع أبدا إلى ترجمة القصيدة بالصور كما يفعل البعض، بل حاول أن يقدم رؤيته البصرية الخاصة لتلك القصائد، وأن يحيطها بأكبر قدر من الحب.. حبه الحقيقي للشعر، ولمحمود درويش بوجه خاص، وهذا هو سر جمال الفيلم.
إن نصري حجاج يبدو في فيلميه، مشغولا بفكرة "الذاكرة" الفلسطينية، من

خلال البحث في الموت، وفي الشعر، وفي الأماكن، في مغزى العيش المحكوم بالموت، وفي معنى الموت مع وجود الذاكرة التي تحفظ وتحافظ، ولكن أيضا مع الحياة، مع البقاء والاستمرار في التعبير عن رفض الظلم، والدعوة إلى رفض الموت، والانتصار للحياة، ولو من خلال التعبير الصادق بالسينما.

(9)

عصر السينما

كانت لندن الثمانينيات تختلف كثيرا عما هي الآن. وعندما أتيت للإقامة فيها في 1984 كان هناك عدد لا بأس به مما يعرف بدور السينما الفنية art film houses التي تعرض التحف السينمائية والأعمال التي قرأنا عنها كثيرا دون أن نراها، ومنها أفلام كلاسيكية قديمة صامتة أو ناطقة.

كان هناك على سبيل المثال دار سينما "أكاديمي" الرائعة المعمار في وسط "أوكسفورد ستريت" أهم شارع تجاري في العاصمة البريطانية وأشهر تلك الشوارع في أوروبا. وكانت هذه الدار العريقة تعرض في معظم الحالات، ما يطلق عليه الانجليز (والأمريكيون أيضا) "الأفلام الأجنبية" أي غير الناطقة بالإنجليزية، وهو تعبير غريب يرتبط بالتشكك في الأجنبي عموما، واعتبار كل من لا يتكلم الإنجليزية "أجنبيا" أو غريبا!

كانت هناك دار أخرى ربما تكون أقل رونقا لكنها كانت تحتل مبنى رائعا قديما في منطقة كنجز كروس في وسط لندن، على ناصية مهمة من شارع بنتونفيل، هي "سينما سكالا" على اسم المسرح الشهير العريق في مدينة ميلانو الإيطالية.

وكانت هناك دار سينما للأفلام الفنية أيضا في ضاحية هامستيد تسمى "إيفري مان" man every أي "كل الناس"، وكانت تعرض

ثلاثة أفلام في برنامج واحد، وكان بوسع المرء مثلا أن يشاهد ثلاثة أفلام لفاسبندر أو لجودار أو لهيرتزوج، بتذكرة واحدة يومي السبت والأحد أظن أنها لم تكن تتجاوز جنيها واحدا.

وكان لكل هذه الدور برنامج شهري مطبوع، وكانت كل دار تعرض عدة أفلام في اليوم الواحد وليس فيلما واحدا يتكرر. وكانت توفر بالتالي فرصة لمشاهدة روائع السينما العالمية ببساطة وسهولة، ولم يكن سعر التذكرة يتجاوز فيها جنيها واحدا أو جنيهين في عروض الظهيرة التي كنت أفضلها لأنها تكون غير مزدحمة، وتوفر بالتالي جوا هادئا للمشاهدة. طبعا أسعار تذاكر السينما عموما قفزت قفزة هائلة في السنوات الأخيرة ووصلت حاليا إلى أكثر من عشرة جنيهات في المتوسط. اليوم أصبحت دار سينما "كلاسيك" في أوكسفود ستريت أثرا من بعد عين كما يقولون، فقد تحولت إلى محلات تجارية لبيع القمصان والسراويل وأشياء أخرى، وتحولت دار سينما "سكالا" العريقة إلى ناد يضم حلبات للرقص وبعض المشارب، ويستوعب أكثر من ألف شخص. أما دار "إيفري مان" في هامستيد فقد تحولت إلى مجمع فاخر يضم مشربا ومطعما، وقاعتين للعرض السينمائي بعد أن تم تقسيم المبنى الكلاسيكي القديم وتحديثه. وتعلن مؤسسة "إيفري مان" أيضا عن إمكانية استئجار قاعة من قاعات السينما أو عروض الفيديو التي جهزتها في المبنى الجديد – القديم، لكنها لم تعد تعرض تلك الأفلام "الأجنبية" المتميزة بل تعرض أساسا أفلاما أمريكية، منها ما هو من الإنتاج التقليدي، أو من الإنتاج المحدود الميزانية أو المستقل.

هناك أيضا دار سينما "اليكتريك" في بورتوبيللو رود الشهير الذي يقيم حوله عدد كبير من أبناء الجالية الإيطالية في لندن. هذه الدار لاتزال

قائمة لحسن الحظ، وتم تجديدها دون تقسيمها إلى قاعات، ولكنها أصبحت تعرض خلال أيام الأسبوع أفلاما من النوع الشائع (الأمريكي).

إلا أنها تخصص يوم الأحد عروضا للأفلام الفنية مثل "الإفطار في تيفاني" (1961) لبليك إدواردز أو "الفصل" الفرنسي (الحاصل على جائزة مهرجان كان 2008). ومن المهم أن نعلم أن سينما الكتريك هي أقدم دار عرض سينمائي في العاصمة البريطانية فقد افتتحت عام 1910 أي أنها ستكمل هذا العام قرنا من الزمان (الدار الأقدم منها هي دار سينما الكتريك في برمنجهام التي افتتحت عام 1909) وقد أغلقت دار الكتريك لندن، في التسعينيات ثم أعيد افتتاحها في 2001 بعد انفاق 2 مليون جنيه استرليني على تجديدها وتزويدها بمقاعد جلدية فخمة، وأصبح مبناها حاليا من المباني المحرم هدمها باعتبارها تحفا كلاسيكية تاريخية.

من بين دور أفلام الفن أيضا دار سينما "برينس تشارلز" أو الأمير تشارلز الموجودة في شارع متفرع من ليستر سكوير أو ساحة ليستر الشهيرة التي توجد فيها دور العرض البريطانية الرئيسية الكبرى، ومنها قاعة أوديون العملاقة التي تعد الدار الأكبر في عموم بريطانيا، وقد أنشئت عام 1937 وتستوعب حاليا 1700 مقعد بعد أن كانت تضم قبل إعادة تصميمها في 1988 حوالي 2000 مقعد. ولكن المساحة الناقصة لم تذهب سدى بل لتوسيع الفراغ الكائن أمام الجالسين.

أما دار "برينس تشارلز" فهي أيضا من القاعات القليلة التي لاتزال تحافظ على نفسها دون أن يتم تقسيمها إلى قاعات، رغم مساحتها الجيدة نسبيا، فهي تستوعب 462 مقعدا وتعرض حوالي عشرة أفلام أسبوعيا من الأفلام الفنية والأفلام المتميزة التي تكون عروضها قد انتهت في دور عرض الدرجة الأولى كما نسميها في مصر، أو كما كنا نسميها قبل

اختراع سينما المول التجاري على النمط الأمريكي التي أجد أن أفضل تسمية يمكن أن نطلقها عليها هي "علب أفلام التيك أواي"!

سينما "برينس تشارلز" اللندنية التي تجذب جمهورا من الشباب في معظمه، توفر الفرصة لمشاهدة الكثير من الأفلام التي لا يسهل العثور عليها في دور العرض. ولهذه الدار، مثل معظم الدور التي ذكرتها هنا، اشتراك سنوي ليس كبيرا، يتيح للمشتركين شراء تذاكر بأسعار مخفضة. وهذا أيضا شأن أهم هذه الدور جميعا، وهي ما يعرف بدار السينما الوطنية أو National Film Theatre (يترجمها البعض "مسرح الفيلم الوطني" وهي ترجمة غير دقيقة). وهذه الدار الرئيسية الواقعة على الضفة الجنوبية لنهر التايمز، تابعة للمركز السينمائي البريطاني أو British Film Institute الذي اعتاد البعض أيضا على ترجمته بـ"معهد الفيلم البريطاني". ومرة أخرى هذه ترجمة غير دقيقة اعتدنا على مطالعتها ونحن صغار، لأن المكان ليس معهدا تعليميا، كما أن كلمة "فيلم" في الإنجليزية تعني هنا في هذا السياق "السينما" وليس الفيلم، كأن نقول مثلا film culture بمعنى الثقافة السينمائية وليس ثقافة الفيلم، ونظريات السينما theories film وليس نظريات الفيلم، ونقول أيضا "ناقد سينمائي" film critic وليس "ناقد فيلمي".. وهكذا.

والاشتراك في مركز السينما البريطانية يسمح بشراء تذاكر للمشاهدة في "دار السينما الوطنية" بأسعار مخفضة كما يسمح أيضا (في الشريحة الأعلى من الاشتراك) بالتردد على مكتبة المركز الموجودة في وسط لندن والتي انتقلت إلى مبنى جديد أكثر اتساعا عما كان في أوائل التسعينيات. وتحتوي هذه المكتبة الفريدة على أكثر من 50 ألف كتاب، و6000 عنوان للمجلات التي نشرت عن السينما منذ ظهور السينما في القرن

التاسع عشر، والكثير من أعدادها أو ما نشر فيها من مقالات حول السينما محفوظ في لوحات "ميكروفيش" يمكن الإطلاع عليها لمن يرغب. وتحتوي المكتبة أيضا على المجموعات الكاملة لكل ما ظهر من مجلات سينمائية متخصصة منذ عام 1912 سواء باللغة الانجليزية من بريطانيا والولايات المتحدة، أو غيرها من اللغات الأوروبية الرئيسية. وتضم أيضا أكثر من 9 آلاف دليل سنوي عن الأفلام في العالم، وكمية كبيرة من الأسطوانات المدمجة للمواد السمعية البصرية.

وقد قضيت في المكتبة أوقات طويلة خصوصا في الثمانينيات وقت أن كنت أعد لكتابي الأول "سينما الهلاك: اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية"، حيث استعنت بالكثير من المراجع من كتب ومقالات ومعلومات ودلائل.أما دار السينما الوطنية فهي تضم حاليا ثلاث قاعات، كما أقيم إلى جوارها مباشرة أسفل جسر ووترلو الشهير متحف الفن السينمائي. وفي قاعاتها يعرض قسم كبير من برنامج أفلام مهرجان لندن السينمائي الذي يقام بانتظام منذ أكثر من نصف قرن. وتعرض الدار برنامجا شهريا يتكون من أكثر من 200 فيلم من خلال أقسام محددة وبرامج، وأحيانا في إطار مهرجانات معينة مثل "مهرجان المستقبل"، و"مهرجان أفلام المثليين" وغيرهما.

وربما تكون هذه الدار هي الأهم على الإطلاق من كل الدور المتخصصة في الأفلام الفنية في العاصمة البريطانية، بل والوحيدة الباقية التي تُخصص بشكل منظم ومن خلال منهج واضح، وعلى مدار العام، برامج لاتجاهات محددة في السينما، أو لمخرجين معينين أو لحركة سينمائية ما، وتعتبر بالتالي مقصدا رئيسيا لكل من يرغب في الإطلاع على تاريخ السينما بشكل عملي، وليس من خلال قراءة الكتب والمجلات. وقد قضيت

عدة سنوات في بداية وجودي في لندن في الثمانينيات أتردد بصفة منتظمة على هذا المكان، الذي أعيد الآن تصميمه وشيدت له ديكورات مختلفة تماما، تسمح بمساحات أكثر اتساعا من الداخل، كما أضيفت إليه أقسام أخرى اقتطعت في الغالب من موقف السيارات القديم، لكي تضم مطعما فخما ومشربا ومقهي ومكتبة للكتب والأفلام المتوفرة على اسطوانات رقمية. وفي مقصفه التقيت بالكثير من الأصدقاء، والزملاء الأفاضل، واستضفت أيضا الكثير من الأصدقاء الذين جاءوا لزيارة لندن. وأتذكر أنني عندما علمت بوجود الناقدين أحمد الحضري، متعه الله بالصحة والعافية، والناقد المرحوم سامي السلاموني في لندن، واظن أنهما جاءا مباشرة إليها بعد حضورهما مهرجان كان عام 1988، وكان متحف السينما قد افتتح حديثا، اتصلت بإدارة مؤسسة "ساوث بانك" كما يطلق عليها وهي الجهة التي تدير دار السينما الوطنية والمتحف، وقلت للمسؤولين في قسم الإعلام والصحافة فيها إن عميد معهد السينما في القاهرة موجود في لندن مع أحد كبار النقاد، ويرغبان في القيام بجولة في المتحف والاطلاع على نشاطات الدار حاليا. وكان الحضري بالطبع من أوائل الذين اطلعوا على ما تقدمه تلك الدار عندما قضى سنوات في لندن في أوائل الخمسنيات وعاد إلى مصر لكي يؤسس "جمعية الفيلم".وقد تمت الجولة، وحصلنا على نسخ من الكتالوج الفخم المخصص للمتحف، وكان السلاموني- رحمه الله- متعجلا كثيرا لأنه كان على ما يبدو، مرتبطا بموعد مهم في ذلك اليوم، بينما كان الحضري على العكس منه، يتوقف بتمهل مبهورا أمام كل الأجهزة السينمائية العتيقة التي يشاهدها ومنها كما أتذكر آلة "زويتروب" القديمة للعرض السينمائي، وهي آلة من القرن التاسع عشر في بداية اختراع السينما، وكان يعلق بالقول: آه..

هذه هي الزويتروب.. ياسلام.. لقد كنت أدرسها في المعهد دون أن أشاهدها. وكانت هناك بالطبع، ولاتزال، نماذج من هذه الآلة وغيرها، يمكن للزائر أن يراها وهي تدور بعد أن يضع فيها بعض العملات المعدنية التي تتوفر في جيبك وأنت في لندن بغزارة حتى تحتار فيما يمكنك أن تفعل بها كما كان ذلك حال سامي السلاموني الذي كان يريد أن يتخلص من تلك "الحمولة" المعدنية التي أثقلت على جيبه، ولم يكن يعرف بالطبع أن بينها الكثير من العملات من فئة الجنيه الاسترليني وكانت عملة حديثة ظهرت لاستبدال الجنيه الورقي القديم الذي لم يعد له وجود الآن بل لقد ظهرت الآن ايضا عملة معدنية من فئة الجنيهين أيضا.

في دار السينما الوطنية المطلة مباشرة على بقعة رائعة من نهر التايمز الشهير، أتيحت لي الفرصة لمشاهدة عشرات الأعمال العظيمة في تاريخ السينما، منها على سبيل المثال فيلم "الجشع" **The Greed** الصامت من عام **1925** للمخرج الألماني الأسطوري إريك فون شتروهايم، وقد عرض بمصاحبة عزف موسيقي مباشر على البيانو. وشاهدت أيضا "نوسفيراتو: مصاص الدماء" من أفلام التعبيرية الألمانية للعبقري مورناو، وتابعت عروض موسم أفلام تاركوفسكي كلها، ثم حضرت المناقشة التي شارك فيها المخرج الروسي الكبير الراحل، كما حضرت أيضا المناقشة التي دارت بين جمهور الدار وأعضاء مركز الفيلم البريطاني وبين المخرج الألماني فيرنر هيرتزوج عندما عرض فيلمه الأحدث وقتها، "كوبرا فيردي" عام **1987** في ختام موسم مخصص لعرض كل أفلامه، واستمعت إلى هجومه الحاد واتهاماته المرعبة للممثل الألماني الراحل كلاوس كينسكي الذي ارتبط به في معظم أفلامه وصنع معه أعظم أفلامه ومنها "أجيرا

غضب الرب" و"ستروشيك" و"فيتزكارالدو" و"توسفيراتو"، والفيلم الأخير إعادة إخراج للفيلم الألماني الكلاسيكي الشهير. ولاشك أن العلاقة بين هيرتزوج وكينسكي هي علاقة كلاسيكية من نوع "الحب والكراهية" التي تكون عادة دافعا إلى الإبداع المتألق، وقد أبدع الإثنان وتألقا كثيرا وتشاجرا واتفقا واختلفا واصطدما وأقسما ألا يعملان أبدا بعد ذلك مع بعضهما البعض ثم عادا واستأنفا العمل في افلام أخرى، لكي يتكرر السيناريو، سيناريو العذاب المشترك. وفي هذا يروي هيرتزوج الكثير جدا، خصوصا ما يتعلق بتجربة العمل معا في فيلم "أجيرا غضب الرب" الذي صور في أماكن وعرة من غابات الامازون في البرازيل. وقد شاهدت فيلما تسجيليا طويلا رائعا عن تجربة العمل في هذا الفيلم.

وفي القاعة الكبرى من دار السينما الوطنية حضرت المناقشة المهمة التي دارت مع المخرج الروسي الشهير إليم كليموف صاحب التحفة السينمائية الشهيرة "تعال وشاهد" (1984) Come and See. وكان قد انتخب عام 1986 رئيسا لاتحاد السينمائيين السوفيت في زمن البريسترويكا (الانفتاح السياسي في الاتحاد السوفيتي في عهد جورباتشوف) وكان منصبا شديد الأهمية له فعاليته وخطورته ويملك التدخل في الكثير من الأمور. وأتذكر أن النقاش معه كان ساخنا، وأنه ذكر معلومات كثيرة عن منع الكثير من الأفلام أو "وضعها فوق الرف"– حسب التعبير الشائع، رغم أنها كانت بالطبع من إنتاج ستوديوهات السينما التي كانت تملكها الدولة السوفيتية. وكانت الأسباب مضحكة كثيرا. وأتذكر أنه قال إن الكثير من تلك الأفلام "الممنوعة" كانت قد منعت لرداءة مستواها الفني فقط، وإنه عندما تولى المسؤولية وعرض على مخرجي تلك الأفلام السماح بعرضها، رفضوا عرضها بل وتبرأوا منها!

وشاهدت العرض الأول للنسخة التي تمت استعادتها بعد أن كانت قد اختصرت إلى أكثر من النصف، من الفيلم الكلاسيكي الشهير "1900" لبرناردو برتولوتشي بعد أن رد له الاعتبار وعرض للمرة الأولى منذ اختفائه في السبعينيات، في منتصف الثمانينيات في إطار برنامج كامل لكل أفلام مخرجه.أنا هنا أكتب بالطبع عما كان قبل الانتشار الكبير للأفلام المتوفرة على شرائط الفيديو (ثم اسطوانات دي في دي)، رغم أن الفيديو ظهر في أوائل الثمانينيات إلا أن الأفلام الفنية للسينمائيين الكبار في العالم لم تكن قد وجدت طريقها إلى شرائط الفيديو بعد، وكانت متعة المشاهدة في دور العرض هي المتعة الأساسية (ولاتزال) بالنسبة لكاتب هذه السطور وهو ما قد يجد فيه البعض خضوعا لـ"موضة" قديمة، بل يمكنني أيضا أن أضيف أنني من الذين يجدون صعوبة كبيرة حتى الآن في الكتابة عن أفلام لم أشاهدها سوى على الاسطوانات الرقمية "دي في دي" وليس في دور العرض أي على الشاشات السينمائية الكبيرة، ولا يرجع ذلك فقط إلى أنني أعتبر النسخة السينمائية من الفيلم هي "الأصل"، أي الأنقى والأكثر سحرا ورونقا، وأن غيرها من النسخ المتوفرة على الاسطوانات الرقمية وشرائط الفيديو هي "الصور" الشبيهة بـ"الفوتوكوبي"، بل لأن المشاهدة في دار العرض هي الجوهر الأساسي لفكرة السينما، أو لـ "سحر السينما"، أي متعة الجلوس في الظلام مع جمهور، والاندماج في الشاشة الكبيرة والاستغراق في الفيلم الذي يصبح هنا عالما بأسره، يشاهده المرء بروحه وقلبه، ولا يكتفي فقط بمجرد "تصفحه" بينما يقوم بصب الشاي أو القهوة، أو ينشغل بالرد على الهاتف في غرفة الجلوس في منزله!

كان الإعلان عن عرض فيلم مثل "دكتور فاوست من جراسا" للمخرج المجري الكبير ميكلوش يانتشو Jancso البالغ من العمر حاليا 88 عاما، الذي اعتبره أحد أعظم السينمائيين في تاريخ السينما في هذه الدار عام 1984 فرصة هائلة للاطلاع على أحدث ما أخرجه ذلك العبقري صاحب "جمع الشتات" Round Up و"الأحمر والأبيض" و"المزمور الأحمر" و"رابسودي مجرية". غير أن الفيلم لم يكن في الحقيقة قد صور للتليفزيون ولكن بالكاميرا السينمائية في عشر حلقات، وكان توقيت عرضه يبلغ أكثر من تسع ساعات. وقد استمتعت بقضاء أكثر من عشر ساعات (بما في ذلك فترتا الاستراحة) أشاهد وأستمتع بهذا العمل العبقري الذي يظل بالنسبة لكثيرين مجهولا حتى الآن، بل إن قائمة أعمال يانتشو لا تحتوي عادة على هذا العمل باعتباره ليس من الأفلام السينمائية.

وربما يكون من بين الأسباب التي أبقت على هذه الدار حية أن الجهة التي تتبعها وهي "المركز السينمائي البريطاني" يتلقى دعما من الدولة مع المحافظة على استقلاليته وهو الشكل الذي كان البريطانيون سباقون في التوصل إليه كما حدث مثلا عند إنشاء دار الإذاعة البريطانية (بي بي سي) في عام 1922 فقد أنشئت هذه المؤسسة على أساس أن تكون شبه مستقلة، تخضع لنوع من الإدارة الذاتية أو التسيير الذاتي، وتتبع لمجلس أمناء مستقل عن الدولة وعن إدارة بي بي سي، والهدف بالطبع أن تظل المؤسسة بمنأى عن الضغوط السياسية والتجارية. وإن كان نشاط مركز الفيلم البريطاني لا ينحصر فقط في إدارة "دار السينما الوطنية" بل يمتد ليشمل دار المحفوظات السينمائية أو ما يعرف ببساطة بـ"أرشيف الفيلم البريطاني" دون أن يعني هذا أنه يحفظ فقط الأفلام

البريطانية بل يضم عددا هائلا من كل الشرائط المصورة، وثائقية أم روائية منذ اختراع السينما حتى اليوم، كما يضم عددا كبيرا من النيجاتيف الأصلي للأفلام البريطانية منذ ظهور تلك السينما حتى اليوم. ويضم هذا الأرشيف نحو 50 الف فيلم روائي، و100 ألف فيلم غير روائي، و625 برنامجا تليفزيونيا، كما يحتوي على عدد هائل من الملصقات والصور.

ولعل من أكثر المجموعات التي يحتويها هذا الأرشيف أهمية المجموعة الخاصة بأفلام السينما الصامتة من عام 1895 إلى 1929 وتضم كل ما ظهر من أفلام روائية ووثائقية وتسجيلية، من أقل من دقيقية واحدة إلى الأفلام الطويلة جدا، ومنها أيضا الجرائد السينمائية والرسوم والأفلام الدعائية التي أنتجتها الشركات التجارية للترويج لمنتجاتها.ولاشك أن الأرشيف السينمائي البريطاني يعد من أهم دور المحفوظات السينمائية في العالم إن لم يكن أهمها، بحكم أنه بدأ الاهتمام بجمع الأفلام وقت أن كانت الإمبراطورية البريطانية ممتدة من أقاصي الشرق إلى أقصى الغرب، وكانت كما كانوا يقولون لنا" لا تغرب عنها الشمس". وكان من السهل بالتالي الإحاطة بكل ما يصور من أفلام وشرائط في البلدان التي كانت تحتلها الجيوش البريطانية، ومنها مصر والهند.

وإذا لم يتمكن أي باحث اليوم من العثور على أي وثيقة مصورة قديمة فيمكنه العثور عليها هنا في هذا الأرشيف الهائل. وأظن أنهم هنا يبيعون نسخا من الشرائط القديمة يتم استنساخها خصيصا مقابل مبالغ مالية ضخمة بالطبع، وعادة ما يلجأ صناع الأفلام الوثائقية للتليفزيون والسينما، للحصول على وثائق من هذا النوع. ولا ننسى أيضا أن البريطانيين حصلوا على جزء مهم، من أرشيف الفيلم الألماني بعد هزيمة

النازية في الحرب العالمية الثانية، وإن كان القسم الأعظم من هذا الأرشيف استولى عليه الروس الذي دخلوا برلين العاصمة. وقد أعيد فيما بعد، الكثير من الأفلام القديمة إلى الأرشيف الألماني، ولكن بعد أن استنسخ البريطانيون نسخا لأنفسهم.

وفي معرض الحديث عن "دار السينما الوطنية" الواقعة على الضفة الجنوبية لنهر التايمز، أتذكر أنني كنت طوال الثمانينيات ومعظم التسعينيات أيضا أشاهد كلما ترددت على هذا المكان، سيدة بريطانية سوداء، واضح أنها كانت تنتمي أصلا إلى جزر الكاريبي. وكانت سيدة بسيطة الحال كثيرا، ترتدي معطفا رماديا قديما، وتحمل في يدها دائما، أكياسا بلاستيكية تمتليء بالسلع الغذائية. وكانت هذه السيدة دائمة التردد على عروض الأفلام الفنية بما فيها الكلاسيكية، مثلها مثل أي متخصص في تاريخ السينما، أو هاو حقيقي، يهمه الاطلاع على كل التحف السينمائية العالمية التي كانت ولاتزال تعرض في هذه الدار.

لم تكن تذاكر الدخول رخيصة، وكانت السيدة مع ذلك، تضحي وتشتري التذاكر. وكنت أحيانا أتردد على المكان لأشاهد عروضا في فترة ما بعد الظهر، فأجدها هناك. وكان من الواضح أنها تقضي يوما، بل حياتها بين جنبات هذا المكان. والغريب أنني كنت أذهب أحيانا لمشاهدة فيلم معين، قد يكون من أفلام التعبيرية الألمانية مثلا، أي من الافلام الصامتة، فلا أجد هذه السيدة، فأقول لنفس: ها هي تقاعست لأن الفيلم صعب عليها.. ربما كانت تريد فقط مكانا هادئا تنام فيه وتحصل على التدفئة مجانا. وربما كانت فوق سن التقاعد وكانت تشتري تذاكر مخفضة للمتقاعدين. وكانت أفكاري هذه تخذلني دائما، فسرعان ما كنت ألمح المرأة وهي تتسلل في ظلام قاعة العرض، تصدر الصوت المألوف الذي

ينبه الجميع إلى حضورها، أي صوت احتكاك الأكياس البلاستيكية المليئة بمتطلبات المنزل!

لقد ظل الحال على هذا المنوال لسنوات، حتى اختفت تلك المرأة تماما بعد أن عدت من الفترة التي أقمت خلالها في القاهرة بين 2000 و2003، ولم أعد أراها في المكان الذي تغير تماما وأصبح أكثر حداثة واتساعا. ماذا حدث؟ هل أصبحت هذه السيدة عاجزة عن الحركة بعد أن تقدم بها العمر؟ أم ترى أنها توفيت وغادرت حياتنا، بعد أن عاشت الحياة حلما واحدا طويلا ممتدا.. داخل دار السينما!

عودة إلى دور الفن في لندن، هناك دار سينما "فينيكس" التي تقع في حي إيست فنشلي في شمال لندن والتي أصبحت الآن تقدم مزيجا من عروض الفن والعروض التجارية، وهي دار تتنوع عروض أفلامها خلال اليوم الواحد رغم أنها لاتزال تحافظ على وجودها كدار عرض واحدة كبيرة. أما دار رينوار (قسمت إلى قاعتين) فقد نشأت أولا كدار للأفلام الفنية ثم تحولت لعرض الأفلام الأمريكية فقط حاليا. وقد شاهدت فيها في منتصف التسعينيات فيلمي "نظرة عوليس" ثم "يوم واحد وأبدية" للمخرج اليوناني العبقري أنجلوبولوس.ولا يجب أن أنسى قاعة مركز الفن المعاصر ICA التي تشكل جزءا من المركز الذي يضم أيضا قاعات للفن التشكيلي ومكتبة، وهي دار سينمائية تهتم كثيرا بأفلام العالم الثالث، وقد عرضت أفلاما من الجزائر وتونس ومصر ولبنان وفلسطين، لكن يعيبها أنها صغيرة المساحة، وعدد مقاعدها محدود للغاية.

وقد شاهدت فيها أيضا فيلم "المملكة" The Kingdom للارس فون ترايير من الدنمارك، و"وقت للموت" لهتسياو هتسين من تايوان. وشاهد جمهور لندن من المهتمين بالثقافات غير الأوروبية فيلم "صمت القصور"

التونسي لمفيدة التلاتلي، و"القلعة" لمحمد شويخ من الجزائر، و"عمارة يعقوبيان" لمروان حامد من مصر، و"عرس الجليل" لميشيل خليفي من فلسطين.كانت هناك أخيرا دار حديثة نسبيا للسينما افتتحت في لندن في الثمانينيات هي دار "لوميير" التي كانت تقع في وسط لندن قرب بيكاديللي وليستر سكوير، وكانت تعرض الأفلام الأجنبية في معظم الأوقات. ولا أنسى أبدا أنني شاهدت فيها على مدار أربعة أيام متعاقبة فيلما واحدا عرض على أربعة أجزاء هو "هايمت" Heimat الألماني لادجار رايتز، وهو عمل ملحمي كبير صور في أكثر من 16 ساعة، وكان العرض الواحد يستغرق أربع ساعات تفصل بينها استراحة.

هذه الدار كانت قد أصبحت ملكا لشركة متخصصة في توزيع أفلام الفن في بريطانيا هي Artificial Eye وكان يملكها رجل مغرم بالسينما هو أندي إنجل Engel، وكان مهووسا بكل ما هو غريب من الأفلام خاصة تلك القادمة من جنوب شرق آسيا. ولا أظن أنه كان رجلا طبيعيا أو متزنا، فقد كنت أراه كثيرا أثناء مهرجان لندن السينمائي، وقد أطلق شعر رأسه على طريقة الهيبيز، وأطلق كذلك شاربا كثا، وأخذ يدخن بشراهة ويحتسي الشراب أيضا بغزارة. وذات مرة اجتمعنا على مائدة واحدة في نادي الصحفيين في مهرجان لندن، ودار بيننا حوار حول السينما وما يفضله من أفلام، وأظن أن هذا كان في 1986 أو 1987، وكان هو مهتما كثيرا باستيراد الأفلام الروسية خاصة ما كان منها ممنوعا وأفرج عنه مثل "القوميسار" وغيره. وفجأة سألني: هل لديكم في مصر سينمائيون لهم قيمة بعد شادي عبد السلام؟ وفوجئت بالسؤال بل وغضبت منه كثيرا، وقلت له ما معناه أنه كموزع متخصص في الأفلام غير الأوروبية يجب أن يعلم أن هناك بالتأكيد الكثير من السينمائيين

الذين لهم بصماتهم الخاصة، وكان في ذهني بالطبع أسماء مثل علي بدرخان وعاطف الطيب ورأفت الميهي ومحمد خان وخيري بشارة وغيرهم. ولكنه لم يبد مرتاحا لجوابي هذا، وكان متوقفا تماما عند فيلم "المومياء"، وأظن أن كثيرا من النقاد البريطانيين التقليديين مثل ديفيد روبنسون مثلا، مازالوا أيضا متوقفين عند "المومياء". وأتذكر أن روبنسون عندما كتب عن فيلم رضوان الكاشف الأول "ليه يابنفسج" لم يزد ما كتبه عن سطرين، انتقل بعدهما مباشرة إلى الفيلم الصيني الفائز بالجائزة الكبرى في مهرجان القاهرة السينمائي الذي رأس روبنسون لجنة تحكيمه في ذلك الوقت من أوائل التسعينيات.

سينما لوميير كانت تقع تحت الأرض في مبنى حديث نسبيا (افتتحت عام 1967) في شارع شهير في الويست إند هو سانت مارت لاين. وقد نجحت في عرض الأفلام الفنية لكن الحال تدهور بالشركة التي أسسها آندي أنجل الذي أخرج أيضا فيلما يعكس تماما مزاجه الفني بعنوان "مناخوليا" **Melancholia** أو "جنون" عام 1989. ومات إنجل عام 2006 بعد أن قدم لعشاق السينما في بريطانيا عددا كبيرا من الأفلام الفنية التي كانت شركته تتولى توزيعها، من إيران وفرنسا وايطاليا والدنمارك والصين واليابان والبرازيل وتايوان، على شرائط فيديو ثم على الأسطوانات الرقمية. وقد انتهى الأمر بإغلاق السينما عام 1997، وتحول المبنى كله إلى فندق كبير أعيد تصميم واجهته، وانتهى الأمر بأن أصبحت السينما التي كانت تقع في الطابق الأرضي والتحت أرضي، ناديا للألعاب الرياضية وتقوية العضلات.. وهو مصير لم تكن تستحقه دار السينما العظيمة التي حملت اسم مخترع السينما، أي لوميير العظيم!

بقى أن أشير إلى أن دار سينما "سكالا" كانت تخصص أياما كاملة كل عام، لعرض مجموعة من الأفلام، كانت عادة من أفلام الرعب الثقيلة. وفي عام 1984 خصصت الدار يوما لعرض 10 من هذه الأفلام، أي أفلام الرعب، قالت إن بعضها كان قد واجه اعتراضات في البرلمان البريطاني أدت إلى تشديد لوائح الرقابة في بريطانيا وقتذاك. وكان من بين هذه الأفلام فيلم "موت الشر" Evil Dead وقد قررت في ذلك الوقت، وكان حماسي شديدا ورغبتي أيضا شديدة في خوض التجربة، أن أثبت لنفسي أنني قادر على تحمل مشاهدة وجبة ثقيلة من أفلام الرعب، وان أرى كيف يتفاعل معها الجمهور من الشباب في دار العرض. وكانت تذكرة اليوم بثلاثة جنيهات تشمل حضور كل الأفلام العشرة، من الثالثة بعد الظهر إلى السابعة صباح اليوم التالي حينما غادرت بالفعل دار العرض وأنا أترنح من الإرهاق.كانت التجربة هائلة، وكان الجمهور يتفاعل مع الأفلام ويقاطعها بالصراخ والتصفيق عقب رؤية مشاهد معينة تتصاعد فيها درجة الإحساس بالرعب، أو يتفجر فيها طوفان من الدماء. وكان البعض قد أحضر معه بعض المأكولات والمشروبات، وإن كانت هناك فترات استراحة بين كل فيلمين يمكن للمرء التوجه خلالها إلى الكافتيريا الملحقة بالسينما لتناول الطعام أو القهوة التي كنا أحوج ما نكون إليها، نستعين بها للصمود طيلة الليل دون ترنح أمام موجات الرعب والقتل المتتالية.

أي جمهور هذا، وما الذي تفعله هذه الأفلام فيه؟ كان هذا سؤال كبير حاولت الإجابة عنه عندما كتبت ونشرت عن تلك التجربة في إحدى المجلات العربية التي كانت تصدر في لندن في ذلك الوقت، وإن كنت لا أعرف ما إذا كنت قد نجحت في الوصول إلى الإجابة.أما الآن فقد ولى

زمن "سكالا" وأفلام الرعب الثقيل المحظورة بعد أن أصبح كل شيء مباحا عبر شبكة الانترنت للمشاهدة والتخزين والتبادل.

كان زمنا آخر، حين كان الناس غير الناس، والدنيا غير الدنيا، والسينما أيضا غير السينما!

مؤلف الكتاب: أمير العمري

* كاتب وناقد مصري من جيل السبعينيات.

* مقيم حاليا ويعمل في لندن

* تخرج من كلية الطب بعد حصوله على بكالوريوس الطب والجراحة من جامعة عين شمس 1976.

* درس الصحافة والتليفزيون في لندن 1985-1987.

* احترف الكتابة وتفرغ لها منذ عام 1984. وأصدر عددا من الكتب في النقد السينمائي.

* كتب المقال النقدي والعمود الصحفي والدراسة والتعليق الساخر في القضايا الثقافية والسينمائية والسياسية.

* الناقد السينمائي لصحيفة "القدس العربي" (1989- 1995).

* نشرت مقالاته ودراساته في عدد كبير من الصحف والمجلات التي تصدر في العالم العربي ولندن.

* معلق ومحلل سينمائي في إذاعة وتليفزيون بي بي سي العربي في لندن، كما نشرت مقالاته في موقع بي بي سي الالكتروني على شبكة الانترنت.

* مارس العمل الصحفي في كل أشكاله، في الصحافة المطبوعة والإذاعة والتليفزيون والصحافة الاليكترونية (الأونلاين).

* معظم كتاباته في النقد السينمائي، وقد نشرت في العديد من الصحف والمجلات والدوريات والمواقع الاليكترونية العربية والأجنبية، ولكن له أيضا إسهامات بارزة في القضايا الثقافية والفكرية. وهو مهتم بوجه خاص بالبحث في موضوع تدهور القيمة الثقافية وتدهور الثقافة ككل في

سياق التطور الاجتماعي الذي يشجع الرواج السلعي على حساب القيمة والمعنى والتأثير المستقبلي.

* عمل في عدد من المؤسسات الإعلامية العربية والأجنبية عبر 25 عاما.

* حاضر في عدد من المعاهد والمراكز الثقافية والجامعات.

* عضو لجان التحكيم الدولية في الكثير من المهرجانات السينمائية الدولية.

* رأس مجلس إدارة جمعية نقاد السينما المصريين عصو الاتحاد الدولي للنقاد (2001-2003) وأصدر مجلة "السينما الجديدة" ورأس تحريرها في الفترة نفسها، كما عمل مديرا لدورة عام 2001 من مهرجان الاسماعيلية السينمائي الدولي للأفلام القصيرة والتسجيلية.

<u>كتب للمؤلف:</u>

1- سينما الهلاك- دراسة في اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية- دار سينا للنشر (1993).

2- اتجاهات في السينما العالمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993).

3- سينما الرؤية الذاتية وهموم السينما العربية (هيئة سينما قصور الثقافة 1999).

4- السينما الصينية الجديدة، المجلس الأعلى للثقافة (2002)

5- كلاسيكيات السينما التسجيلية، المجلس الأعلى للثقافة (2002).

6- سينما أوليفر ستون (ترجمة)- المجلس الأعلى للثقافة (2000).

7- النقد السينمائي في بريطانيا- مكتبة الاسكندرية (2004)

8- سينما الهلاك- طبعة ثانية منقحة ومزيدة (من إصدار المؤلف- 2006).

9- حياة في السينما - مكتبة مدبولي (2010)

10- الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب- مكتبة مدبولي (2010)

11- اتجاهات في السينما العربية – دار العين (2010)

12- شخصيات وأفلام من عصر السينما- مكتبة مدبولي، 2011.

تحت الطبع:

*** سينما الخوف والقلق**

- **سينما تبحث عن نفسها**